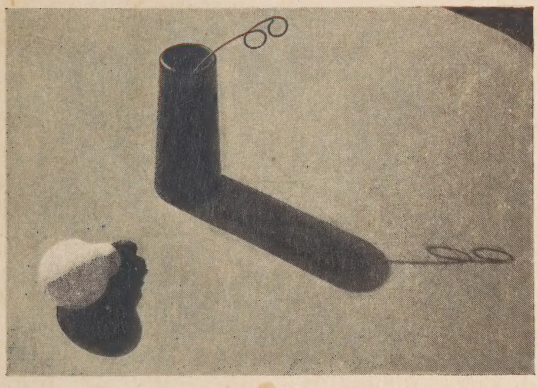
НИКОЛАЙ
ТРОШИН

ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИИ В ФОТОГРАФИИ



1929

АКЦ • ИЗДАТ • О-ВО • ОГОНЕК •

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/osnovykompozitsi00tros

TROSHIN, N. Osnovy Kompositsii v Fotografii. (The Foundations of Composition in Photography.) "Sovetskoe Foto". Moscow, 1929. 118 pp. 7 x 9 7/8. Copious illus. w/ photographs and diagrams. Cover design and layout by Ol'ga Deineko. Printed paper covers.

A compositonal manual intended mainly for the amateur photographer. Tonal, linear and spatial composition and lighting effects are examined. Among those who contributed photographs were Teleshev, Fridliand and Ulitin. (Some wear to spine.)

$425.00
AEE

425.-

ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИИ В ФОТОГРАФИИ

БИБЛИОТЕКА ЖУРНАЛА «СОВЕТСКОЕ ФОТО»
кн. 30

НИКОЛАЙ **ТРОШИН**

Основы Композиции в Фотографии

ОПЫТ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ОСНОВ ПОСТРОЕНИЯ ФОТОГРАФИЧЕСКОГО СНИМКА

1929

АКЦ. ИЗД. О-ВО «ОГОНЕК»

МАКЕТ И ОБЛОЖКА
КНИГИ РАБОТЫ
ОЛЬГИ ДЕЙНЕКО

●

КЛИШЕ И ПЕЧАТЬ
ТИПОГРАФИИ
ИЗД-ВА „ПРАВДА“

ГЛАВЛИТ № А — 53658 ТИРАЖ 9.000

Редакция „Советского Фото“, выпуская этот первый опыт руководства по более сложным вопросам фотографии, настоятельно просит всех, кто воспользовался книжкой Н. Трошина или хотя бы только внимательно прочел ее, сообщить свой отзыв редакции (Москва 6. Страстной бульвар, 11, „Советское Фото“).

ОТ РЕДАКЦИИ „СОВЕТСКОГО ФОТО“

Советское фото-любительство, бурный под'ем которого начался два—три года назад, прошло уже некоторые первоначальные этапы своего качественного роста. Первым этапом можно было считать тот период, когда фото-любительство овладевало простейшей техникой фотографических процессов, одновременно отыскивая пути коллективизации; любитель-одиночка начал отходить на задний план, опорой фото-любительского движения начали становиться кружки при предприятиях, клубах, учреждениях.

Второй этап (1929 год) характеризуется поворотом основной массы фото-любителей к советской социальной тематике; этот этап знаменуется примыканием фото к рабселькоровскому движению и рождением лозунга: «Каждый снимок должен иметь общественное значение». Таким образом создаются предпосылки к массовому появлению технически-грамотного и общественно-ценного любительского снимка.

Фото-любитель подходит вплотную к следующему этапу — к задаче овладения языком фотографии как искусства современности, к проблеме художественного снимка.

До сих пор понятие «художественного снимка» поневоле связывалось с представлением о мастерах-одиночках, на 90% профессионалах-фотографах; они наполняют отделы «художественной фотографии» на наших выставках своими размытыми «поэтическими» ландшафтами, портретами «с настроением», сомнительными этюдами обнаженного женского тела; их экспонаты на заграничных буржуазных фото-выставках восторженно награждаются медалями и дипломами, они, становясь руководами кружков, уводят последние прочь от отражения нашей действительности, якобы на поиски «красоты»,—на самом же деле на путь слепого подражания буржуазным образцам, на путь выражения упадочных, мещанских настроений, на пошлый антиобщественный классово-враждебный нам путь.

Вот почему в среде фото-любителей-массовиков понятие «художественная фотография» начинает становиться одиозным (ненавистным).

Между тем проблема состоит вовсе не в том, чтобы в советских условиях уничтожить, изжить художественную фотографию, — наоборот,

мы должны ее развить, — но свою, классовую, пролетарскую.

Ведь художественное произведение отличается от чисто технического тем, что оно не только изображает, но и выражает известные факты, явления и идеи, пользуясь для этого всей совокупностью формальных, как будто чисто внешних приемов; художественник подает содержание своего произведения так, что оно, во-первых, — проникнуто его собственным настроением, его переживаниями, и, во-вторых, — бессознательно заражает этими же настроениями зрителя. Благодаря этому сюжет произведения становится гораздо более впечатляющим, а воздействие заложенных в нем идей на зрителя в огромной степени возрастает.

Незачем доказывать, что путь общественного служения фото-снимка требует применения средств художественного воздействия. Мы должны показать недочеты так, чтобы зритель негодовал, глядя на снимок. Мы должны отражать наши победы так, чтобы зритель вместе с автором радовался и заражался бодростью и волей к дальнейшей борьбе.

Для этого, кроме технической грамотности и верной классовой тематической установки, нужно еще кое-что. Нужно изучить и сознательно применять формальные средства построения художественного изображения. Такими средствами в фотографии являются вопросы тона, света, вещественной формы, фактуры, перспективы, композиции (сочетания) всех элементов изображения. Незнание их приводит иногда к печальным результатам. Можно сделать снимок грандиозной новой фабрики так, что он будет производить унылое, жалкое, мрачное впечатление — как раз обратное тому, что должно быть выражено.

Мы должны овладеть приемами художественного воздействия в такой же мере, как владеют ими мастера буржуазного искусства и их последыши в СССР. Не грех научиться этому у тех же буржуазных мастеров. Но на этом опыте, на этом усвоении художественной культуры мы должны построить свой, пролетарский художественный стиль. И тогда резко возрастут значение любительского снимка и полезность его в деле строительства социализма.

Предлагаемая книжка Н. Трошина разбирает изобразительные элементы фото-снимка и учит сознательному применению их.

Книжка рассчитана на подготовленного любителя. В особенности она необходима, как пособие для руководов кружков. При условии же коллективной проработки и руководства со стороны инструкторов, книжка будет весьма полезна и любителю-массовику, обладающему невысоким культурным уровнем, но уже понаторевшему в практике фото-с'емки.

ОТ АВТОРА

В этой книге понятие о композиции, как понятие о построении фотографического изображения, будет рассматриваться не в обычном узком смысле этого слова, а, наоборот,— в очень широком его значении. В это понятие будут включены все элементы, из которых слагается изображение. Одна композиция, т.-е. только расположение предметов на изобразительной плоскости, далеко еще не строит изображения. Больше того, она может быть бессильной организовать снимок, если в нем остальные элементы изображения не приведены в согласие и гармонию между собой. Поэтому здесь с таким же вниманием рассматриваются, кроме композиции, и эти элементы и по возможности выявляется их организующее начало в снимке. Попутно с этим затрагиваются изобразительные проблемы — вообще, до сих пор еще четко не поставленные перед фотографией. Здесь также делается попытка дать обоснование этим проблемам в фотографии с желанием направить строй мысли фотографа во взгляде на натуру так, чтобы он «видел» изобразительные качества в каждом предмете, считался с ними при с'емке и, главное, чтобы он понял свои задачи и обязанности художника, поскольку фотография здесь берется как искусство.

Нужно сказать что, при рассмотрении фотографии как искусства, автором избегалась установка на «красоту» — понятия довольно расплывчатого, неясного, а иногда и противоречивого; точно так же—и определения задач фотографии как «искусства для искусства». Задачи современной фотографии ничего общего не имеют с эстетизмом, оторванным от жизни, абстрактным и чуждым широким массам. Поэтому вместо этих положений выдвигается положение о действенности снимка, об его эмоциональности—заразительности зрителя теми чувствами и ощущениями, которые содержит в себе изображение. Эта оговорка делается для того, чтобы несмотря на всю заботу о построении снимка композиция здесь рассматривалась как средство, а не как цель изображения.

Настоящая попытка определения основ композиции в фотографии не претендует на какую-либо систему, а является всего лишь введением в разработку этого серьезного вопроса. Снимки, взятые для иллюстрации, делались в наиболее простых и доступных сюжетах, главным образом в виде натюр-мортов и портретов, и также не преследуют самостоятельного

художественного значения, так как имеют исключительно показательно-сравнительный характер.

Для более ясного понимания встречающихся в книге специальных выражений, употребляемых в изобразительном искусстве, в конце книги дан краткий словарь, об'ясняющий эти выражения.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

О СОВРЕМЕННОЙ ФОТОГРАФИИ

Сто лет прошло со времени изобретения фотографии. За это время фотография широко вошла в жизнь. В виде семейного портрета—«карточки» она проникла в каждый дом, почти в каждую избу; стала неоспоримым летописцем современности, фиксируя общественную жизнь и события; сделалась незаменимой помощницей науки и техники и, наконец, создала новый вид искусства—кино. Может быть, ни один из видов изображения не получил так скоро, как фотография, прав гражданства и симпатии широких масс. Эта симпатия выразилась не только пассивно — в украшении снимками своих жилищ, но и активно — в изучении самой фотографии широким, прямо-таки стихийным фото-любительством. Этот интерес к фотографии вполне понятен и об'ясняется ее достоинствами — доступностью для всех, необыкновенной убедительностью, подлинностью изображаемого факта и быстротой фиксации его. Все это вместе взятое быстро поставило фотографию в ряды культурных рычагов современной жизни. Посмотрите наши многочисленные журналы — они в бо́льшей своей части заполнены фотографиями, не считая тех, которые исключительно основываются на фотографическом иллюстрационном материале. Ни одна газета, а тем более стенная, не обходится без фотографии. Появляются фото-плакаты, фото-обложки, фото-рекламы и об'явления. Доклады и лекции сопровождаются показыванием фото-диапозитивов. Словом — фотография всюду и везде. Технические достижения фотографии громадны, но не такова ее художественная ценность.

По своему назначению и типу работ фотография обычно делится на техническую, профессионально-портретную, фото-репортажную и художественную. Технической и специальной научной фотографии мы здесь не будем касаться, поскольку она не преследует художественных целей. Также мы не будем подробно останавливаться и на фото-любительстве, так как лицо его еще не определилось окончательно, чтобы иметь о нем полное суждение. Оно сейчас находится в периоде своего формирования, в периоде искания своих собственных путей, в периоде созидания нового типа общественного снимка. Только одно с определенностью можно сказать: что современное фото-любительство, особенно в фото-кружках, совершенно не имеет ничего общего с тем обычно-принятым понятием о фото-любительстве, как о какой-то забаве, развлечении в часы досуга. Тут идет серьезная, а иногда и напряженная работа над усвоением фотографической грамотности, чтобы иметь возможность отобразить круг жизненных и актуальных для современности сюжетов. Фото-любительство растет

стихийно, захватывая широкие рабочие слои населения, и оно несомненно будет влиять на культурную жизнь нашей страны. Нет сомнения, что его влияние будет велико и оно поднимет вкус масс настолько, что современная профессиональная фотография с ее пошлостью станет неприемлемой. Но сейчас еще рано говорить о каких-либо его достижениях, а приходится остановиться на тех типах фотографии, которые уже наложили свой отпечаток на современную жизнь.

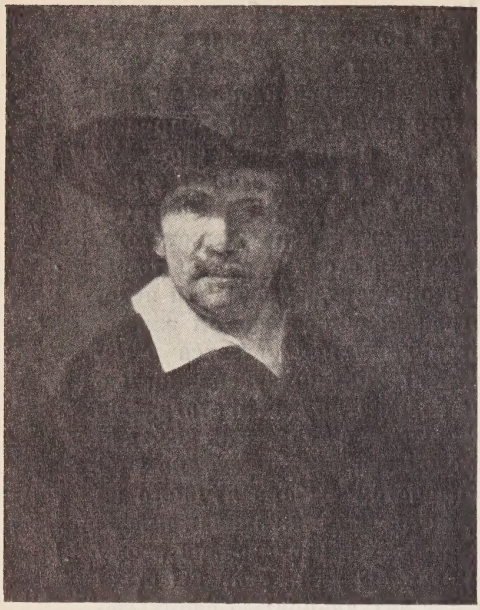
Профессионально-портретная фотография — это как-раз самая распространенная и самая ужасная в художественном отношении фотография. Стоит только вспомнить бесчисленные «карточки» на стенах и «художественные» портреты в альбомах, чтобы понять, что они ничего общего не имеют с искусством. Скорее все эти папы, мамы, дедушки, бабушки,— снятые в окружении «красивой» бутафории, с лунами, аллеями, морскими пейзажами за спиной, с цветами в руках или вазах, напряженно смотрящие в об'ектив, застывшие, переданные до последней морщинки или, наоборот, с угодливой, омертвляющей ретушью на лицах,—являют собой яркие образцы безвкусицы и художественного убожества. Это — в худшем случае. В лучшем—нет этой бутафории, нет пальм и балюстрад под серый камень, а взято дешевое по эффекту освещение и обработан расплывчатыми бликами фон. Здесь — вся несостоятельность профессиональной фотографии, как искусства, скрывается под маской «художественности» в виде мазков и ударов кистью на фоне и окраске снимка в цвет сепии. И несмотря на это в них больше видна печать угодливости вкусам публики, чем действительное стремление к художественности. Но и этих, с каким бы то ни было стремлением к художественности, снимков немного: они дороги и недоступны широким слоям населения, которые главным образом являются потребителями фотографии с бутафорией и грубой ретушью. Это она сопутствует им в жизни, запечатлевая образы близких им людей; это она «украшает» их жилище, и на ней невольно, за отсутствием доступных произведений искусства, воспитывается эстетическое чувство молодого поколения. Можно возражать и говорить, что профессиональная фотография не преследует исключительно художественных целей — она утилитарна. Но это звучит неубедительно. Мы видим, какое влияние оказывает эта фотография на быт и вкус людей. Она определенно внедряет безвкусицу и мещанство.

Между тем все эти портреты и карточки могли бы иметь, как изображение, культурное значение, если бы они были действительно художественны, имея в основе своей композиционное начало. Но, к сожалению, пока еще этого нет — и царствует полновластно фотографическая рутина. В профессиональной фотографии до сих пор живы штампованные позы, повороты, группировки, выработанные десятки лет назад. Конечно, попадаются исключения, но они теряются в море заурядной фотографии. В общем же профессионализм мало думает о перевоспитании или поднятии вкуса. Впереди стоит серьезная проблема использования этого рода фотографии для повышения художественного уровня масс.

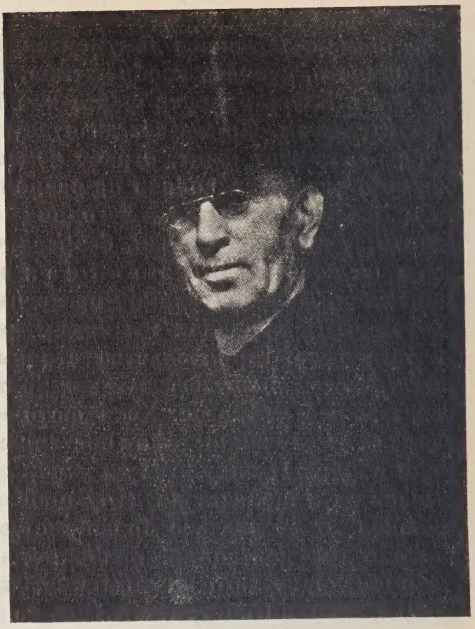
Фото-репортаж, с которым мы знакомимся главным образом в прессе, представляет собой наиболее интересный вид фотографии, наиболее общественный. Как известно, целевая установка фото-репортажа не преследует «красивости» изображения, — его дело довести до сведения

читателя-зрителя о состоявшемся факте. Происшедшее событие, явление показываются им документально. Отсюда, в большинстве случаев, — холодность, сухость изображения. Весь центр тяжести переносится только на факт. Здесь интерес факта как бы должен возместиться интересом изобразительным. Но мы всегда чувствуем, что этого недостаточно. Вопрос — к а к взят этот факт, играет немаловажную роль в передаче его. Мы хорошо знаем, насколько по-разному смотрится один и тот же факт у разных фото-репортеров. У одних он — эмоционален, вызывает остроту мысли; у других—скучен, безразличен и сер,—все в зависимости от того, к а к он показан. Вот это — к а к показать факт —и стоит перед фото-репортажем. Документальной регистрации для фото-репортажа все-таки недостаточно. В журналах мы видим массу фотографий общественной жизни, нашего быта, строительства страны, но многое ли у нас остается в памяти, многое ли отлагается как зрительный образ? Можно с уверенностью сказать, что немногое. Хотя фото-репортер и больше других фотографов зависит от случайности, от обстановки, где происходит с'емка,— он все-таки мало обращает внимания на изобразительные свойства снимаемого, не учитывает их и щелкает наудачу побольше — с расчетом выбора лучшего из снимков. В результате большинство фото-иллюстраций в журналах имеют больше документальное значение, чем художественное, и благодаря этому не производят того впечатления, какое они могли бы дать, если бы были композиционно построены. Они не заражают нас актуальностью своих сюжетов несмотря на всю их жизненную важность. Перед фото-репортажем проблема композиции стоит неизбежно. Иначе его действенное значение сведется к удовлетворению простого любопытства фактом. В этом отношении репортажной фотографии нужна колоссальная работа над «показом» факта, над все организующей композицией.

Теперь остановимся на так называемой х у д о ж е с т в е н н о й фотографии. Само уже упоминание о художественности как-будто обязывает фото-снимки этого рода быть произведениями искусства. Этот термин — определенный, и по-другому рассматривать эту фотографию нельзя. Фотография таким образом становится в ряды изобразительного искусства и берет его основные задачи — эмоциональность и действенность. Можем ли мы приложить этот показатель искусства к современной художественной фотографии, найдем ли мы там такие изображения, которые заражали бы нас мыслями и чувствами? Едва ли кто возьмется указать такие произведения из работ русских и иностранных фотографов-художников. Но что же мы в ней видим? Как это ни странно, вся художественность этой «художественной» фотографии сводится к п о д р а ж а н и ю ж и в о п и с и, к подражанию методам работы художников-живописцев и главным образом с внешней стороны, со стороны сходства изобразительных фактур; делаются снимки «под карандаш», «под уголь», «под масляные краски», где имитируются мазки и блики живописи и т. д. Для этого фотографы обрабатывают свои изображения сложнейшим образом — вплоть до введения масляной (литографской) краски в печать. Такое рукоприкладство делает снимок скорее репродукцией с какой-нибудь вещи художника, чем самостоятельным фотографическим произведением. Здесь от фотографии почти ничего не остается. Колоссальнейшая работа проделывается фотографами-художниками только для того, чтобы как можно больше быть похожими на художников-живописцев. И эта обработка — в сущности с р е д с т в о



РЕМБРАНДТ Портрет



ПОДРАЖАНИЕ РЕМБРАНДТУ. Заимствован характерный для этого художника пучок света, падающий на лицо и оставляющий фон и все предметы в тени

изображения—в художественной фотографии возводится в цель, что всегда является показателем известной несостоятельности мастеров в искусстве. Почему же художественная фотография подражает живописи? Неужели у нее нет своих изобразительных средств, нет своих образов и, главное, желания создать их, а только перефразировать чужие? В своих работах фотограф-художник как бы бежит от фотографичности, от своего собственного языка, и старается сделать так, как это делают живописцы — мягко, расплывчато. Фотографы, очевидно, думают, что это их роднит с художниками, с искусством, и вещи их от этого им кажутся художественнее. Но все это по меньшей мере наивно. Дело далеко не в импрессионистической мягкости и во всяком случае не в ручной обработке, а в общей композиции изображения. Композиция — главный нерв фотографического снимка, и ее-то по большей части в «художественных» изображениях и нет.

Но еще большее недоумение возникает, когда фотографы копируют манеру каких-либо определенных художников, например, Коро, Карьера или Рембрандта. Когда смотришь на эти вещи, то удивляешься — зачем люди повторяют чужие и уже старые слова, чужие мысли, которые когда-то были новы и в свое время вплелись своим звеном в общую цепь обогащения понятий о мире, раскрываемых каждым художником в своей эпохе. А когда видишь почти дословное подражание, почти полный перенос сюжетов, для которых фотографы прибегают даже к переодеванию в старинные костюмы своих персонажей, то поражаешься желанию человека создать нечто новое словами отжившего времени. И как может фото-

ЖИВОПИСЬ ГОЛЛАНДСКОЙ ШКОЛЫ XVII ВЕКА

Художник Терборх — Урок музыки

ФОТОГРАФИЯ XX ВЕКА. Полное подражание старым мастерам. Инсценировка и переодевание в костюмы музейного характера. По внешнему виду ничего общего с современностью не имеет

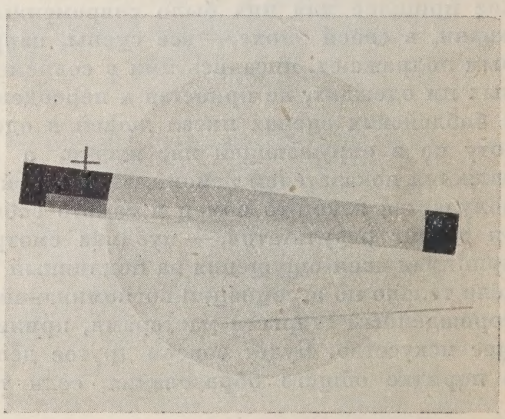
граф—именно фотограф—жить в прошлой эпохе, жить чужой жизнью, любить чужим сердцем, для нас непонятно. Непонятно, как можно настолько оторваться от жизни и смотреть на мир глазами Коро, Генсборо или каких-нибудь еще мастеров, живших сто и двести лет назад. Фотографу нужно смотреть своими глазами на окружающий его мир. Кругом кипит жизнь, в которой он—участник, решаются насущные вопросы, заботы о пище, о размещении, об урегулировании человеческих отношений и т. д. А фотограф как-будто не хочет этого видеть—он хочет «красоты» и ищет ее у старых мастеров в далеком прошлом. Но ведь у художников это далекое прошлое для них было современным — они видели красоту в своей жизни, в своей эпохе,— все сцены, например, «малых голландцев», которым подражают, писались ими в современной им обстановке и в современных им одеждах, не прибегая к переодеванию натурщиков. Рембранд даже в библейских сценах писал людей в одежде своего времени. Искать красоту не в окружающей нас жизни, а в готовых образах художников, является показателем непонимания своей эпохи и жизни. И потом, главное, получается какой-то обман и самого себя и других; фотограф думает, что он достиг результатов, — публика смотрит его произведения, хвалит, принимая свои ощущения за подлинный интерес к этой вещи; на самом же деле только по ассоциации воспоминаний и привычке к известным образам, порожденным старыми мастерами, принимает она эту подделку за настоящее искусство. Будет совсем другое дело, если фотограф станет изучать в порядке общего образования, если так можно выразиться, классиков

ПОДРАЖАНИЕ ЖИВОПИСИ. Снимок по сюжету и композиции напоминает работы французского художника Коро

изобразительного искусства, подобно тому, как изучаются в школах классики литературы, но отнюдь не для подражания, так как всякое подражание, как бы оно артистически ни было сделано, все-таки является подделкой под искусство. Несомненно, чтобы создавать свою культуру, нужно знать предшествующую, но переносить ее к себе механически еще не значит создавать новую.

Тут говорится так много по этому поводу только потому, что «болезнь» подражания живописи, иногда и невольная, отнимает слишком много сил и энергии на всяческие «художественные» способы оформления снимков; а они могли бы пойти на созидание своих вещей на подлинных фотографических основах. Конечно, подразумевается не одно только подражание старым мастерам или импрессионистам, но и современным «левым» течениям в живописи — кубизму, супрематизму и др. Подражание супрематизму кажется совсем непонятным. Зачем извращать основные принципы фотографии, стремясь к беспредметному? Вообще же в подражании сказывается какое-то непонимание или смешение двух противоположных изобразительных начал — живописи и фотографии. Живопись по своей природе — синтетична, а фотография — аналитична. И в этом ее достоинство, в этом и состоит ее особенность и заключается то новое, что внесла фотография в изобразительное искусство. Ни один художник не может дать нам того, что видит стеклянный глаз фото-аппарата — изобразить такие моменты движения, которые человеческое зрение едва улавливает. И потому не следует смешивать эти два подхода к натуре, эти две различных возможности изобразительного искусства. Фотография должна быть фотографична, а живопись — живописна.

Осуждая стремление фотографа-художника оглядываться на живопись, когда он делает свои произведения «под уголь» или «карандаш», применяя в них, как правило, ручную обработку, мы совершенно не хотим говорить: «снимайте, регистрируйте только факт». Существует мнение, что фотографам не нужно никакой художественности, их

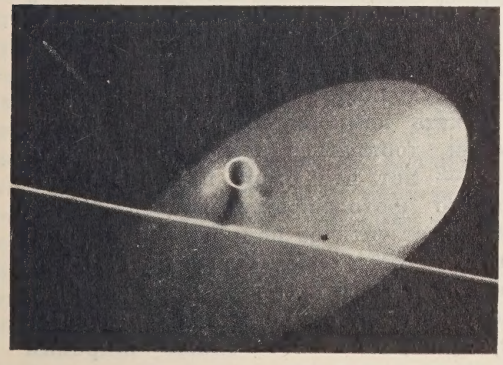


ЛЕВЫЕ ТЕЧЕНИЯ В ЖИВОПИСИ. Конструкция „Кх“

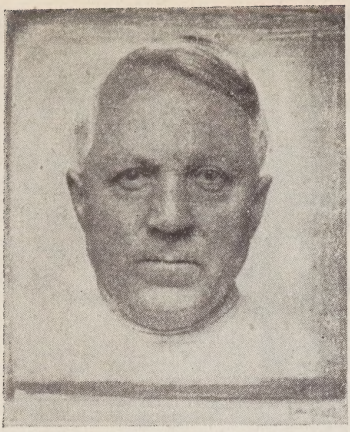
задача — просто изображать факт со всей возможной точностью. Это мнение крайне узкое и едва ли правильное. Всякий зарегистрированный факт смотрится сам по себе: его на основе физических и химических процессов сделал аппарат, отношения снимающего человека к этому факту не видно —радуется он или негодует. Пожалуй, будет вернее подписать такой снимок, сделанный «холодным способом», без чувства, словами: снимал аппарат такой-то, такой-то фирмы и таким-то об'ективом. Человек же тут не при чем. Едва ли этот механический подход может кого-нибудь удовлетворить. От такого взгляда на фотографию веет мертвенностью и холодом. И вообще видеть в фотографии только возможность регистрации факта — весьма примитивная точка зрения, которую можно об'яснить лишь стимулом борьбы с «художественной» фотографией, или недооценкой искусства. Фотография—далеко не прикладное искусство, нужное судебной медицине или другим техническим надобностям; она уже давно доказала, что на ряду с этими функциями она может быть такой же самостоятельной единицей в ряду изобразительных искусств, как и живопись. Диапазон фотографии велик, и ограничивать ее регистраторскими свойствами довольно нелепо. Все разговоры о «факте» в фотографии тоже кажутся странными; отображение факта, какого бы то ни было, хотя бы и инсценированного, там неизбежно: ведь, как известно, в фото предметы как бы сами себя изображают световыми лучами на пластинке, а не являются плодом вымысла, фантазии фотографа. Не будет факта, предметов — не будет и фото-изображения. Без факта фотография не мыслится — в этом и заключается ее специфическое свойство убедительности, реальности, с которыми связано неразрывно наше представление о фотографии.

ПОДРАЖАНИЕ ПАСТЕЛИ. Светлые пятна снега трактованы как штрихи мягкого карандаша. Больше того, репродукция с этой фотографии сделана цветной; в окнах подкрашен свет, и кругом легкая синева. Пример полного отказа от фотографических средств

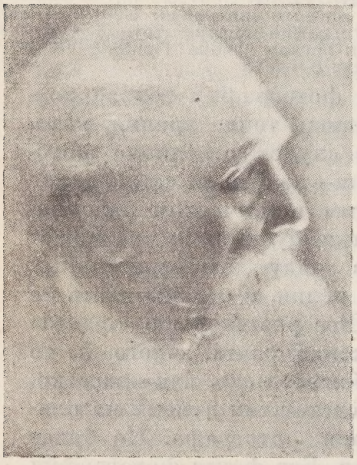
Таким образом, говоря о никчемности подражания живописи, хотим указать, что вместо того, чтобы итти за художниками, не лучше ли обратиться к



ПОДРАЖАНИЕ ЛЕВЫМ ТЕЧЕНИЯМ В ЖИВОПИСИ. Это, собственно, не фотография, а фотограмма (с'емка без аппарата). Беспредметность в живописи перенесена сюда целиком. Такое фото-изображение, может быть, еще более эстетно, чем живопись этого рода



ПОДРАЖАНИЕ РИСУНКУ КАРАНДАШОМ



ПОДРАЖАНИЕ РИСУНКУ УГЛЕМ И МЕЛОМ на серой бумаге

ПОДРАЖАНИЕ ОФОРТУ

первоисточнику всех художественных произведений — к природе, к самой жизни и там искать сюжеты и темы, созвучные нашему времени. Это будет целесообразнее во многих отношениях. Непосредственный взгляд на натуру дает возможность сказать с в о е слово о понимании мира фотографом. Ведь в сущности каждая картина художника должна выявлять новый взгляд его на жизнь, новое понимание ее и раскрывать ее другим, еще не видящим в ней этого. Произведения фотографа должны показать мир в таком аспекте, в котором люди его еще не видели или не замечали. В этом ему могут помочь его собственные фотографические средства—использование всех возможностей об'ектива, обладающего такими свойствами, которых не имеет даже человеческий глаз. Фотографу-художнику н у ж н о сказать свое слово—слово XX века. Но прежде чем говорить что-либо другим своими изображениями, ему нужно самому понять природу, понять жизнь, понять те законы, которые лежат в их основе. А самое главное — ему, как художнику, нужно понять натуру со стороны ее изобразительных качеств, видеть в ней эти качества и уметь учитывать их при с'емке. Изучая их, он увидит, какую большую роль играют они при построении его изображения. Как только фотограф будет видеть эти качества в натуре, т.-е. видеть т о н, о б' е м, ф о р м у предметов, ощущать п р о с т р а н с т в о, различать разницу в расположении предметов, их к о м п о з и ц и ю, он совсем по-другому отнесется к своему изображению. Тогда ему не потребуется сложнейшая ручная обработка снимка, а вся энергия пойдет на композиционную работу, на организацию его изобразительной плоскости, и весь свой большой технический опыт и знания он может переключить на действительно художественные задачи. Изучать натуру, искать композиционное начало в оформлении, добиваться действенности изображения — вот что стоит в плане работ современного фотографа-художника. Таким путем он может уйти от подражания живописи и встать на свои собственные рельсы. Находя сюжеты и темы в современной жизни и порвав с узким кругом эстетства, «искусства для искусства», он станет ближе широким

массам, чего сейчас про художественную фотографию сказать нельзя.

Этот обзор главных видов современной фотографии имеет целью хотя бы в общих чертах показать, в каком состоянии находится у нас художественная сторона фотографии. Из всего сказанного по этому поводу ясно видно, что в художественном отношении наша фотография заставляет желать много лучшего. Казалось бы, художественная фотография, больше всех заботящаяся о художественности изображения, должна иметь положительные образцы; но, к сожалению, как уже говорилось, у нее другие стремления и другие задачи, и потому отсутствие действительных достижений. Скорее они чувствуются в фоторепортаже, в свежести его подхода, в поисках новых точек с'емки несмотря на то, что художественная сторона там не является специальной целью снимка. В общем же, поскольку фотография уже вышла из того состояния, когда она могла удовлетворять людей, как новый способ изображения, и встала в ряд изобразительных искусств, и не как какое-нибудь прикладное, а вполне самостоятельное, к ней могут быть пред'явлены определенные требования, как к искусству. В силу этого перед фотографией встает ряд задач, связанных с искусством, и наиболее значительная из них — задача построения снимка — композиция.

В последующих главах будет сделана попытка определения основ в работе над композицией, как некоторая ориентация в этом чрезвычайно серьезном вопросе. Там понятие о композиции будет взято в расширенном смысле и расчленено на несколько моментов, которые в изображении играют самостоятельную роль. Диктуется это главным образом тем, что всякое изображение слагается из нескольких элементов. Ведь изображение строит не только композиция, т.-е. распределение предметов на изобразительной плоскости, но и тон (степень темного и светлого в изображении), градация тонов, передающая об'ем и форму предметов, направление границ предметов—линии, и глубинное (пространственное) положение предметов. Все эти элементы — композиция, тон,

ПОДРАЖАНИЕ ОФОРТУ С АКВАТИНТОЙ. Имитируется характерная для офорта фактура

ПОДРАЖАНИЕ РИСУНКУ УГЛЕМ. Подражание сделано вплоть до имитации фактуры рисунков этого рода в виде шероховатости, рваности штрихов и бликов

об'ем и форма, линии, пространство—и являются факторами, организующими фотографическое изображение и потому несущими в себе композиционное начало. Кроме этого, в фотографии играет роль еще один элемент, фактически влияющий на все остальные, это — с в е т.

ПОДРАЖАНИЕ ТЕМПЕРЕ. Декоративные приемы оформления очень напоминают работы художника-живописца Рериха

ГЛАВА ВТОРАЯ

Т О Н

Перед фотографом, как и перед всяким художником, стоит задача—постичь природу, ее явления, вникнуть в сущность окружающих предметов, понять их и увидеть в них новое, еще никем не сказанное, и отобразить это новое так, чтобы и другие могли увидеть его. Тогда старые, приглядевшиеся явления и предметы, показанные фотографом с новой точки зрения, приобретут для зрителя новое значение и интерес и обогатят его новыми чувствами и ощущениями. Но это возможно только тогда, когда фотограф будет смотреть на натуру глазами художника, когда для него каждый предмет помимо своего обычного утилитарного значения будет иметь и изобразительную ценность. Фотографу, глядя на натуру, нужно мысленно преодолеть предметность и рассматривать ее как пятна, как сочетания темного и светлого, т.-е. мыслить изобразительно, чтобы сознательно и крепко строить свое изображение. Все физические свойства предметов ему нужно воспринимать достаточно остро, чтобы передать верный характер этих предметов.

Фотограф должен четко осознавать, что каждый предмет находится в пространстве, расположен на каком-либо плане и занимает определенную площадь. Каждый предмет состоит из какого-либо вещества, образующего его массу, имеет соответственную тяжесть, и в своем массиве — характерное для него очертание. Каждый предмет, будучи трехмерным, имеет об'ем, об'ем имеет форму, и форма—фактуру. У каждого предмета есть свои пропорции, есть ему присущий цвет, и сила цвета — тон. И, наконец, каждый предмет находится в состоянии покоя или движения. Еще лучше, если фотограф будет не только знать и видеть все эти свойства предметов, но и как бы ощущать их, мысленно анализируя эти предметы. Такое ощущение свойств предмета позволит фотографу сильнее и ярче передать предмет в изображении. Некоторые из этих свойств в одних предметах будут выражены сильно, в других — слабо, так что одни будут смотреться главным образом формой или цветом, другие — тоном или линией очертания. И само изображение может быть подчинено какому-либо из этих характерных свойств и строиться на передаче тона или формы, или пространства. Таким образом эти свойства в изображении становятся основными элементами, из которых слагается картина. Одним из таких элементов, очень важным в силу отсутствия цвета, в фотографии будет тон.

У фотографов, да и у многих художников, понятие, связанное со словом тон, очень часто путается с понятием цвета.

Фотографы говорят: «снимок окрашен в тон сепии»; художники рассуждают: «какие великолепные голубые тона далей». И те и другие в сущности говорят о цвете. Сепия — краска и имеет присущий ей коричневый

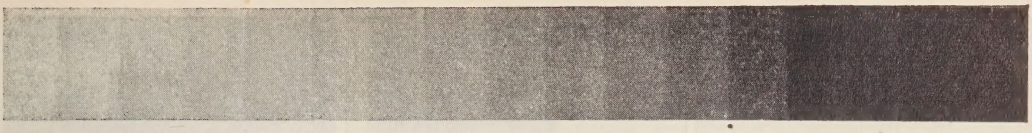
цвет, а определение «голубые» тоже говорит о цвете. Слово «тон», употребляемое ими, воспринимается как слово «цвет» и теряет свое действительное значение.

А между тем слово т о н несет ясное понятие о с и л е цвета. Если слова «красный», «синий» определяют свойства цвета, то насыщенность или разжиженность цвета определяет тон. Красный, синий или желтый цвет может быть с в е т л ы м и т е м н ы м, и тон обозначает более точно эти цвета. И потому правильнее сказать, что фотография окрашена в ц в е т сепии, и что дали — голубого ц в е т а, что снимок сделан темный в т о н е, а дали—светлые по т о н у. Отсюда ясно, что нельзя тон смешивать с цветом или сливать эти два различных понятия в одно. Такое уточнение термина для нас важно в том смысле, чтобы понимать именно то, что действительно скрывается под этим словом.

Тон в фотографии имеет такое же значение, какое имеет цвет в живописи. Серая тональная гамма в фото-изображении как бы возмещает цветовую гамму станковой картины. И само собой понятно, какие трудности встают перед фотографом при возмещении тоном впечатления от цвета. Весь видимый мир с ярким голубым небом, с сочной зеленью деревьев, с синеющими далями полей и лесов, с самой разнообразной окраской предметов и бесчисленными оттенками на них должен быть передан фотографом только градацией тонов, начиная от белого и кончая черным. Этой скупой, серого цвета, гаммой ему нужно вызвать у зрителя такое же ощущение, какое он получает от природы или от хорошей многоцветной картины. Задача не легкая. Ему нужно т о л ь к о т о н о м дать впечатление, получаемое от ц в е т о - т о н а л ь н о й природы.

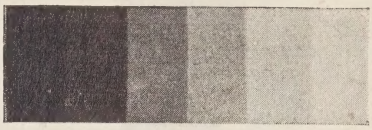
Но подбором тональных пятен, их соотношением, контрастами и расположением (композицией) фотограф м о ж е т создать впечатление, равное по силе впечатлению от цветной натуры. Мы знаем способность человека воссоздавать цвет, заполнять цветом графическое очертание предметов в изображениях художников, где отсутствие цвета как бы не замечается. Достигается это, нужно полагать, тем художественным начертанием и ритмом линий и пятен черного и белого, которое делает впечатление от изображения вполне законченным. Фотографу также нужно д о б и т ь с я этой силы впечатления от своего изображения, чтобы о цвете предметов зритель не думал. Он должен изображение сделать таким, чтобы оно давало полное удовлетворение и по-другому не мыслилось. Как будет достигать этого фотограф — это дело его творческих способностей, его понимания мира: рецептов для художественного оформления здесь быть не может. Но, зная силу и воздействие тона, он легче разрешит стоящую перед ним задачу.

Конечно, могут быть такие положения, когда фотографу очень трудно передать весьма интересный сюжет в природе, когда, например, яркое синее небо, насыщенная по цвету зелень и красные ягоды рябины или цветы горят на солнце и очень живописны, но о д и н а к о в ы п о т о н у. Такие сюжеты,— очень живописные, интересные с точки зрения художника-живописца,— в фото передадутся почти одной силы тонами серого и совершенно не дадут никакого впечатления. И если все же нужно заснять такой мотив, то фотографу большей частью приходится выждать другое время дня, когда небо будет светлее зелени, или появятся тени, изменят общий тон деревьев и дадут тональную разницу между небом и землей.



Длинная шкала тонов

Короткая шкала тонов



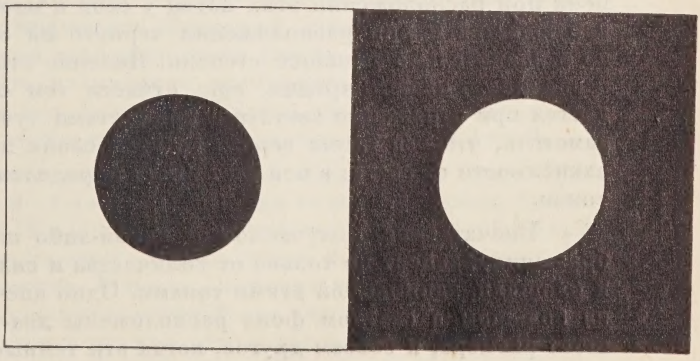
Еще более короткая шкала тонов

Из всего этого следует, что тон для фотографа является главным изобразительным средством в его работе, и значение тона в фотографии настолько велико, что фотографу нужно подойти вплотную к изучению его.

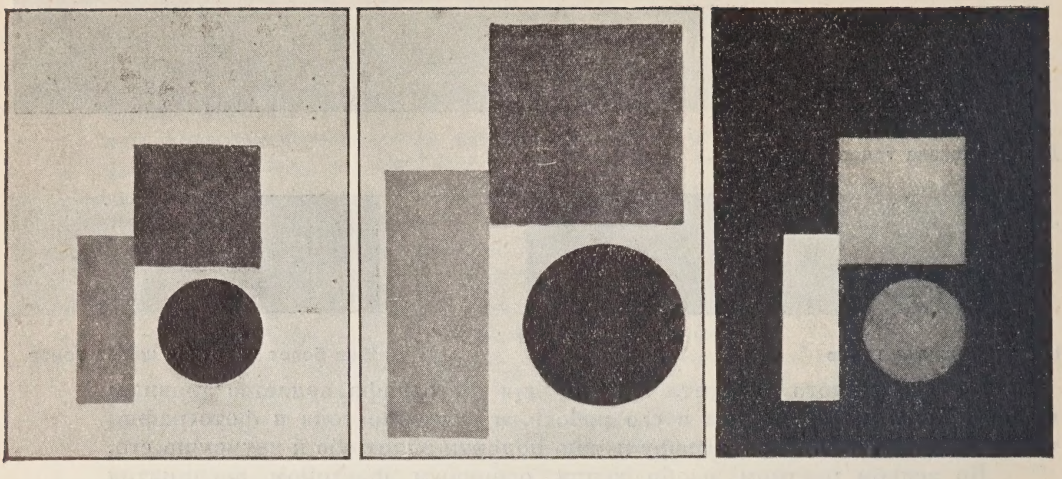
Во всяком цветном изображении основным фактором восприятия является цвет, его гамма, которая в зависимости от сочетания взятых цветов определяет, какое настроение или чувство хочет передать художник. В фотографическом же изображении, где в сущности присутствует только один цвет — серый, так как абсолютно черного и абсолютно белого почти не бывает, таким фактором будет тон. Серый цвет в своей гамме тонов и образует фотографический снимок. Вот эта т о н а л ь н а я г а м м а и представляет особый интерес для фотографии.

Известный немецкий химик проф. Освальд в одном из своих трудов подробно рассматривает гамму серого цвета, взятого между черным и белым, во всех его тональных переходах из одного в другой. Он даже с математической точностью определяет силу тона при переходе одного тона в другой, таким путем устанавливая точные пороги, разделы между тонами. Но нам здесь интересна не эта точность определения переходов, а сила различных шкал тона. Тональная шкала может быть очень длинной, когда рядом лежащие тона, чуть отличаясь от соседних, образуют градацию ровно нисходящих или восходящих тонов, или очень короткой — в три-четыре тона. Длинная шкала тонов дает возможность в изображении передать все богатство тонов натуры и имеет свои преимущества, но и короткая шкала своей определенностью может давать не меньшую выразительность

ОПТИЧЕСКИЙ ОБМАН ЗРЕНИЯ



Белый кружок на черном фоне кажется больше, чем черный кружок на белом. Кроме того белое на черном кажется более ярким, чем рядом лежащий фон бумаги (закон контраста)



ЗНАЧЕНИЕ ПЛОЩАДИ, ЗАНИМАЕМОЙ ТОНАМИ ОДИНАКОВОЙ СИЛЫ. Во всех рисунках взята та же гамма в четыре тона

В первом изображении главенствует белый фон над тремя пятнами различной силы и формы. (Для большей ясности пятна взяты беспредметными)

Во втором изображении по своей величине пятна преобладают над фоном и производят впечатление тяжести

В третьем изображении эта же гамма тонов и фигур, но в другой комбинации—на черном фоне. Впечатление совершенно иное. Серое благодаря фону кажется светлее, чем в первых двух рисунках

в зависимости от того, какой силы будут взяты тона. Как цветовая гамма в различных соединениях цветов дает определенное впечатление, так и тональная гамма в известных сочетаниях тонов дает такую же определенность впечатления. Нужно полагать, что впечатление от той или иной тональной гаммы зависит от степени ее действия на восприятие зрителя, от наличия и силы ее зрительных раздражителей. Мы хорошо знаем, что белое и черное нами воспринимаются неодинаково, как и неодинаково воспринимаются черное и белое на разных фонах. Здесь нужно обратить внимание на происходящий оптический обман зрения, когда одинаковые по размеру фигуры, будучи белыми на черном, кажутся больше чем черные на белом. Это свойство светлых пятен, расположенных на темном, казаться крупнее действительной своей величины фотографу нужно учитывать в достаточной степени при расположении этих пятен у себя в изображении. Это же явление наблюдается и при расположении черного на сером и серого на черном, но в значительно меньшей степени. Явление это обусловливается, помимо особенности нашего зрения, еще отчасти тем свечением, которое наблюдается при отражении светлыми предметами лучей света. И вообще нужно заметить, что вся гамма серого во всех своих переходах стоит в тесной зависимости от света: в ней свет имеет определенное влияние на отношения тонов.

Впечатление, получаемое от какой-либо шкалы тонов, взятой в изображении, зависит не только от количества и силы тонов, но и от величины и площади, занимаемой этими тонами. Одно впечатление получается, когда на большом и светлом фоне расположены два-три темных пятна небольшого размера, и совсем другое, когда эти темные пятна по своей величине

спорят с площадью светлого фона. Совершенно противоположное впечатление дают маленькие светлые пятна на большом темном фоне.

Все это говорит за то, что темные и светлые пятна в изображении влияют друг на друга в зависимости от занимаемой ими площади, а также и от расположения окружающих их пятен. Так, например, светлые пятна, находясь в соседстве с темными, выглядят значительнее и ярче, и, наоборот, будучи в невыгодном соседстве, кажутся слабее чем они есть на самом деле. Фотографу нужно тонко учесть соотношение величин и силу тона пятен в изображении, чтобы добиться желаемого впечатления. И, главное, прежде чем делать с'емку, ему нужно мысленно рассчитать, какие предметы у него будут самыми темными в изображении, какие средними по тону и какие самыми светлыми. Такой предварительный учет тональной гаммы натуры даст возможность фотографу снимать не наугад, не наощупь, а с известной определенностью. Но не всегда тональные пятна натуры складываются в желаемую для изображения гамму, и часто напрашивается перегруппировка тонов. Здесь на помощь приходит свет, и фотограф, если это возможно, высветляет слишком темные, по его мнению, пятна и тушит светлые настолько, что они начинают смотреться совершенно иначе. Что же касается пейзажа, где фотограф не так свободен,— в этом ему помогает природный свет. Действительно, если мы проследим один и тот же пейзаж в разные часы дня, то мы увидим, как меняется его тональность под влиянием изменения освещения. То, что утром было в свету, в полдень стало в тени, а к вечеру все об'единилось в одну общую массу. Еще более заметным будет это влияние освещения на изменяемость тона в природе, когда фотограф заснимет одно и то же место у себя на дворе или в пейзаже в разное время дня и получит серию «этюдов» весьма интересного с изобразительной стороны свойства. Эти снимки дадут ему ясную картину перегруппировки тонов от перемены освещения. Не менее интересно этот же сюжет заснять и в разную погоду: в туман, в серый день, в дождь. Это еще более покажет изменяемость тональных соотношений в природе. Фотографу нужно выбрать из всего этого разнообразия перемещений и изменений тонов в природе наиболее созвучную его замыслу гамму и строить свое изображение, учитывая все свойства тональности натуры.

Тон сам по себе, независимо от цвета, действует так или иначе на психику человека. Мы знаем, какое неприятное, тяжелое настроение охватывает нас, когда мы находимся в темной, мрачной комнате. Темнота эта и чернота действуют гнетуще. Вообще черный цвет и темные тона серого дают впечатление тяжести, мрачности. Фотограф, строя свое изображение на *темных тонах*, должен особенно тонко учесть силу, напряженность этих тонов, чтобы получить задуманное впечатление. Чуть-чуть темнее или светлее—и получается уже другая тональная гамма. Конечно, выбор гаммы тонов должен быть тесно связан с сюжетом и оправдан темой.

Яркой противоположностью изображению темному в тоне будет изображение *светлое в тоне*. Насколько темное сжимало, сдавливало, настолько белое как бы расширяет, увеличивает его. Градация светло-серого и белого дает нежную, тонкую гамму и открывает очень богатые возможности оформления. Ребенок, женское лицо, пейзаж, выдержанные в светлых тонах, производят часто более сильное впечатление, чем изображение этих же сюжетов в полной гамме тонов — от черного до бе-

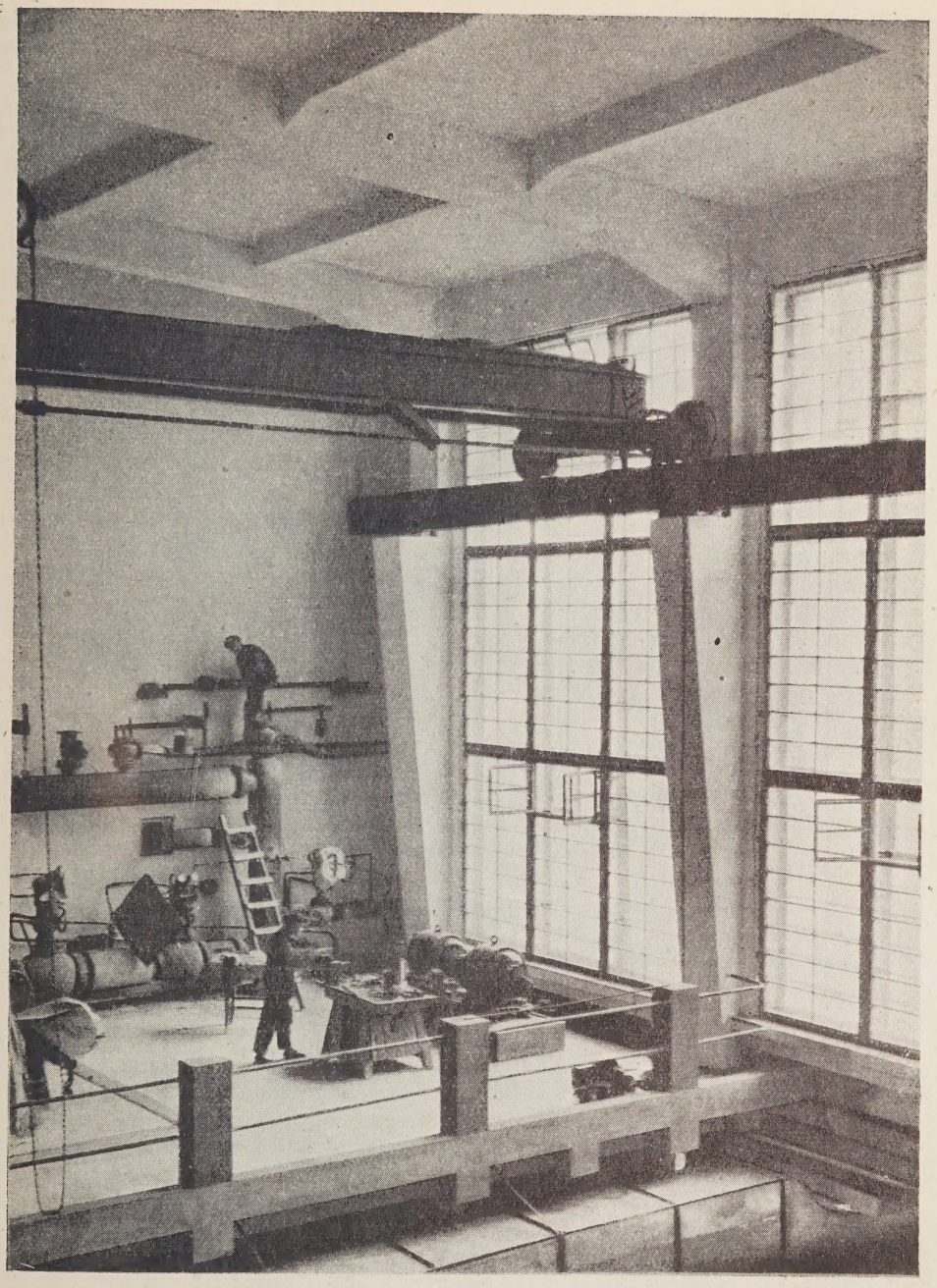
ИЗОБРАЖЕНИЕ ТЕМНОЕ В ТОНЕ. В снимке преимущественно темные тона. Небольшое количество световых пятен и бликов подчеркивает некоторую мрачность снимка

лого. Вкус и чувство меры подскажут фотографу, какие сюжеты и в какой гамме лучше выдержать.

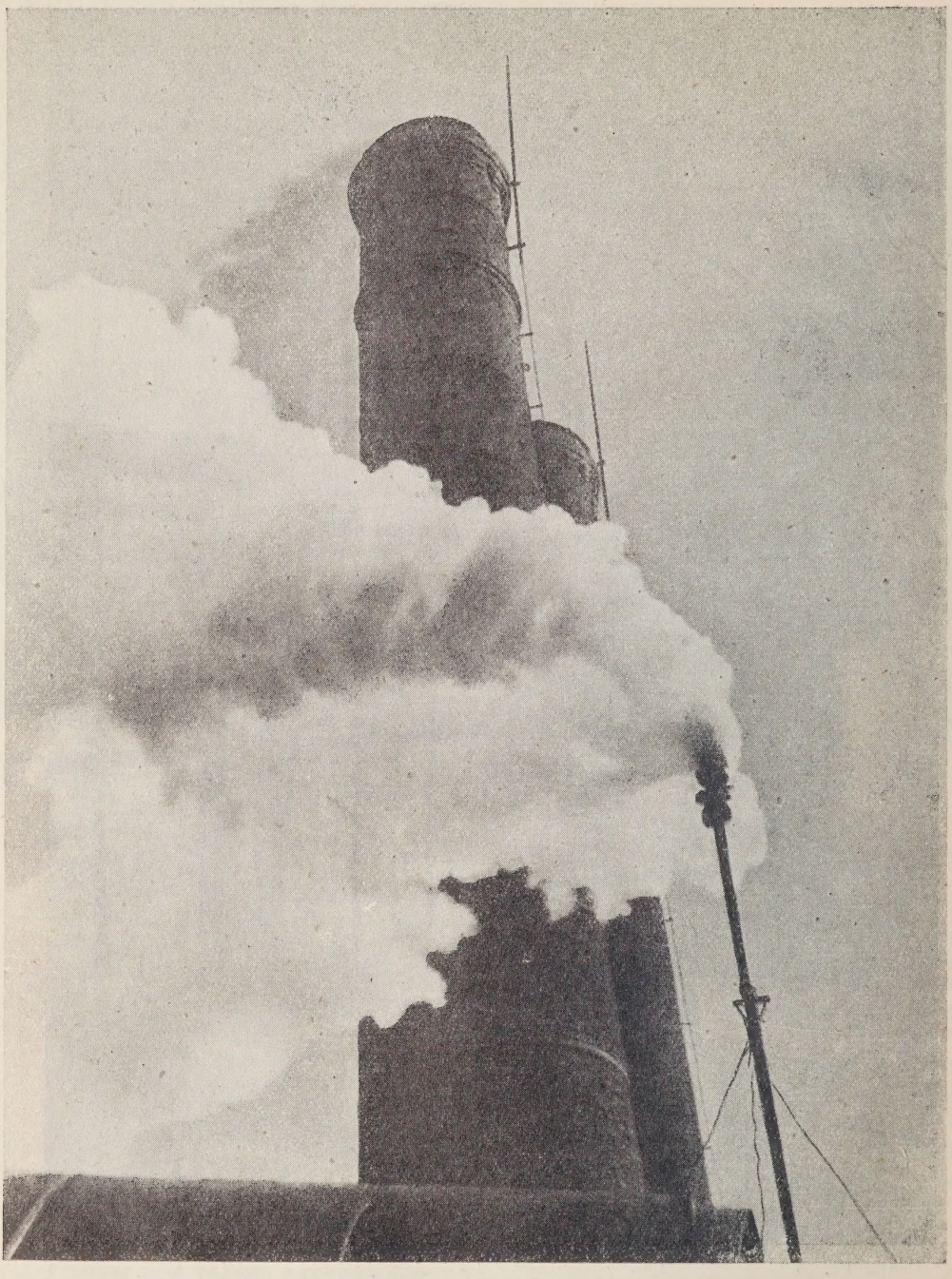
Соединение же светлых и темных тонов, так называемый к о н т р а с т т о н а, дает изображению сильный эффект. Произведения, основанные на контрастах тона, сразу останавливают внимание и вызывают напряженность впечатления. Но контрастность тональных пятен требует особо внимательного к себе отношения, чтобы не получить грубого эффекта, ничего общего не имеющего с художественным впечатлением.

Таково значение тона в изображении. Фотограф, беря в основу своего снимка темную или светлую гамму тонов, может варьировать их силу в любой степени, добиваясь таким образом нужной остроты впечатления. Каждый сюжет ставит перед фотографом задачу: в каком тоне держать снимок, какой силы взять тональную гамму, какой длины употребить шкалу тонов, и открывает широкое поле творчества в разрешении ее. Опираясь на первичные свойства и воздействия тона, фотограф сознательнее и крепче построит свой снимок, чем если он совсем не будет брать их в расчет, предоставляя все только случайности.

Помимо всего этого, есть еще одно свойство тона — его способность создавать ощущение пространства. Наблюдательный фотограф знает, как



ИЗОБРАЖЕНИЕ СВЕТЛОЕ В ТОНЕ. Все изображение построено в основном на светлых тонах, что, кстати сказать, очень хорошо передает сущность современных вновь строящихся мастерских — их насыщенность светом, чистоту и простор.

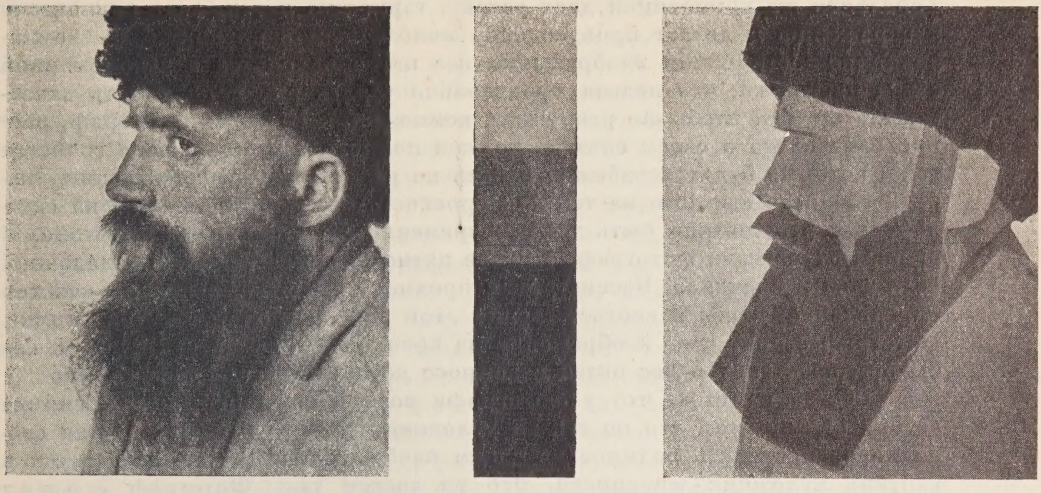


ИЗОБРАЖЕНИЕ КОНТРАСТНОЕ В ТОНЕ. Взята скупая гамма тонов. Темные трубы фабрики хорошо контрастируют со светлыми тонами пара и неба, создавая бодрое настроение работы и мощи фабрики, подчеркнутое кроме того съемкой снизу

КОНТРАСТ ТОНА. Хорошо выражен контраст тона между первым планом и последним. Первый план (очень темный силуэт предмета) хорошо оттеняет освещение планетария. Кроме того интересен контраст об'ема (освещенная часть телескопа) с потолком здания

с удалением ослабляется тональность предметов; как, уходя ближе к горизонту, высветляются деревья, кусты, строения, такие сочные и темные вблизи, и как градация тонов от темного к светлому уводит наш взгляд вглубь, образуя так называемую «воздушную перспективу». Тона, взятые в постепенно ослабевающей силе, или, наоборот, усиливающиеся, дают впечатление большой глубины, даже если взята короткая шкала тонов. Это свойство тона для фотографа особенно ценно, когда основной целью снимка является передача глубины, воздушности натуры. Но использование тона при передаче пространства в пейзаже представляет для фотографа задачу далеко не простую. От него требуется хорошая ориентировка в видимом: при с'емке он должен сразу же определить главные партии тонов, их силу, расположение и взаимоотношение между собой. И если чувствуется неувязка пятен, то ему нужно выбрать также и время дня и погоду, когда выявляется наиболее четко тональность местности, а затем уже найти наивыгоднейшую точку с'емки, с которой тональные планы делились бы ясно. Такой подход к передаче пространства сделает изображение фотографа не безразличным и случайным, а интересным, помимо сюжета, и с изобразительной стороны. Одни и те же деревья и постройки, заснятые только как таковые, носят, так сказать, «географический» интерес, а показанные в каком-либо изобразительном плане—приобретают еще и художественный. Это сравнение подходов можно применить и к изображению человека, потому что его можно снять тоже только «этнографически», как типаж; и можно показать со стороны его характера,

ПЕРЕДАЧА ПРОСТРАНСТВА ТОНОМ. Интересна постепенная градация тональных пятен в снимке по мере удаления фигур. Чувствуется длинная школа тонов



АНАЛИЗ ТОНА В ИЗОБРАЖЕНИИ. В снимке взята короткая шкала тонов (в четыре тона). Этого количества, очевидно, недостаточно: рубашка и лицо, взятые в одном тоне, смотрятся одновременно что очень мешает портрету. Самое темное пятно здесь шапка, за ним по силе идет борода, затем—лицо и рубашка и, наконец,—фон

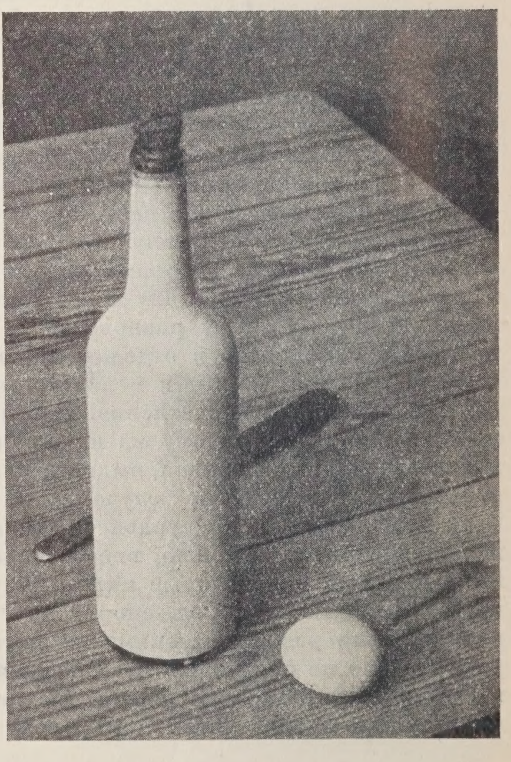
его профессии, его отличительных свойств, когда изображение этого человека имеет более глубокий интерес и говорит о нем несравненно больше, чем если бы он механически отобразил себя на пластинке со всеми своими типическими подробностями.

Как для передачи пространства, так и для разрешения других изобразительных задач весьма важным является р а с п р е д е л е н и е тональных пятен на снимке. От расположения пятен — к о м п о з и ц и и т о н а в изображении—в большой степени зависят его крепость и сила. Тональная композиция имеет организующее начало для изображения, она связывает в единое зрительное целое все имеющиеся в нем пятна. Как бы ни было незначительно в сюжетном смысле пятно, оно всегда имеет для композиции свой вес и силу, и с зрительной стороны является таким же важным, как и пятна основных предметов, подобно тому, как в постройке важен каждый кирпич. Силу и вес всех пятен в изображении композиция приводит к известному равновесию и создает ему устойчивость и цельность. Ни одно пятно в отдельности не должно отвлекать внимания зрителя, а, наоборот, вести к целостности восприятия всего изображения и создавать полноту впечатления. Увязку пятен между собой, нахождение места и площади каждому из них, равновесие пятен на изобразительной плоскости—вот требования, выдвигаемые композицией тона. Отсутствие же тональной композиции, случайность расположения пятен делают изображение разбитым и неуравновешенным. Каждое пятно в таком изображении смотрится отдельно, вне связи с остальными и со всем изображением в целом, а некоторые пятна, будучи наименее важными по смыслу, часто «вылезают» вперед, спорят по своей силе с основными пятнами и окончательно разбивают внимание зрителя. Про такое изображение говорят, что оно не построено, что оно разбито на части, на отдельные куски, в сущности иногда и не плохие, но не дающие того сильного впечатления, которое они могли дать, если бы были связаны между собой.

Тональная же композиция дает увязку, гармонию пятен, дает равновесие изображению и делает произведение монолитным и крепким. В композиционно-построенном изображении все пятна находятся в закономерной связи настолько, что нельзя произвольно убрать или передвинуть какое-нибудь из них, чтобы не разрушить композиции. Поэтому фотограф, распределяя пятна в своем снимке, должен помнить все оптические свойства тона, которые будут неизбежно влиять на равновесие в изображении. Выразительность светлого на темном, броскость и резкость темного на светлом—все это должно быть им своевременно предусмотрено и учтено. В данном случае для фотографа каждое пятно является силой определенной величины и значения. Рассматривая предмет как пятно, а пятно—как тон определенной силы и соответственно этой силе располагая их на снимке, фотограф строит свое изображение на крепком фундаменте. Видеть и как бы ощущать силу и вес пятен в вопросе композиции ему необходимо.

Всегда кажется, что у фотографа возможности построения снимка весьма ограничены, что он связан условиями натуры и не может так свободно распределять видимое на своем изображении, как это делает в картине художник-живописец. Это не совсем так. Фотограф может подобрать сочетание тонов и расположить их в том порядке и соотношении, как они ему творчески мыслятся. Простой пример изменения тонов в натюр-морте с бутылкой (стр. 30, 31) при одном и том же расположении предметов и освещения показывает тональные возможности передачи натюр-морта. Тут ясно видно, как под влиянием изменения тональности одни и те же предметы смотрятся поразному. Если же в эту перегруппировку тонов ввести еще различное освещение, то видимость натуры совершенно изменится.

ВЛИЯНИЕ ТОНА НА ИЗОБРАЖЕНИЕ. Во всех трех случаях сняты одни и те же предметы. По мере изменения тональных соотношений между ними меняется и впечатление от изображения. Первый случай — белая бутылка

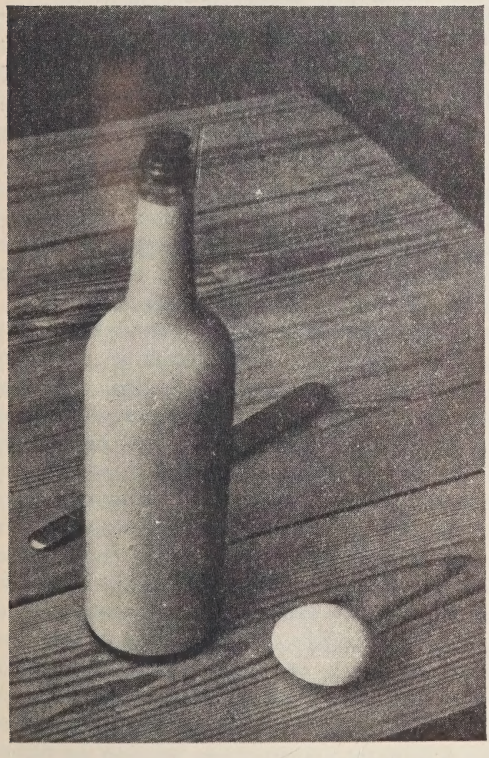


Правда, в пейзаже есть некоторая связанность, свойственная с'емке с натуры, но зато в портрете для фотографа достаточно свободы. Путем освещения, композиции, подбора фона он может по своему усмотрению изменить тона в портрете до желаемой гаммы. Больше того, он может задумывать портрет в каком-нибудь сочетании тонов, соответственно замыслу подбирая тон костюма, фона и окружающей обстановки. Он может строить свой портрет на

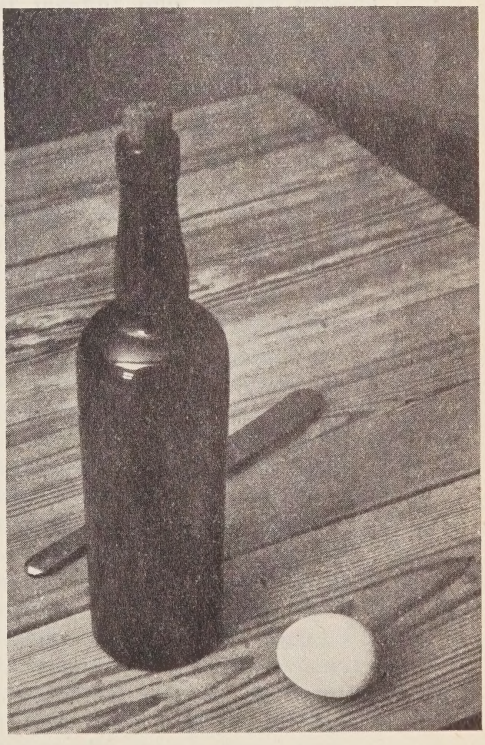
различных комбинациях светлых и темных тонов или же на контрастах тона, смотря по тому, что характернее для об'екта. Кроме того, им может быть использована шкала тонов различной длины. Шкала в портрете может быть и длинной и короткой. Портрет, снятый в нескольких основных тонах, часто бывает выразительнее портрета, разработанного в полной гамме. Поэтому фотографу, когда он хочет снять портрет или группу, лучше установить какую-либо гамму тонов, чем пользоваться случайной. Такое осмысленное отношение к тону в портрете сделает произведение фотографа эмоциональным, доходящим до глубины ощущений зрителя.

Вот, в основном, какое значение имеет тон для построения фотоизображения. Из всего сказанного достаточно ясно видно, что изучение тона для фотографа является насущным вопросом. Повторяем, что тон для него то же, что цвет для художника. Тон — его стихия. Фотограф должен знать сущность природы тона. В своих опытных работах ему следует непосредственно подойти и вникнуть в различные явления тона. Через натюр-морты, как наиболее податливый материал, он может исследовать тональные взаимоотношения различной величины и силы пятен между собой, а также и разные тональные шкалы. Такие лабораторные разработки тона помогут фотографу легче овладеть этой изобразительной про-

Второй случай — взята серая бутылка, и соотношение тонов изменилось



Третий случай — взята черная бутылка, и изображение стало контрастным в тоне



блемой и сознательно внести ее как ценнейший для фотографа элемент построения в его снимки.

Совершенно не касаясь фотографической техники, дабы не отвлекать внимания от темы, здесь в связи с тоном хочется выразить свое удивление, почему до сих пор часто применяются так называемые простые пластинки, которые, помимо воли фотографа, перегруппировывают тональность натуры, совершенно искажая действительную гамму. Эта техническая особенность в большой степени мешает фотографу работать над тоном, давая ему нежелательные результаты, особенно начинающему. Светофильтры, употребляемые при ортохроматических пластинках тоже по существу только корректируют, но не дают выхода из положения. Затем есть еще одна особенность, неизбежно смущающая фотографа в области тона,— это то, что на матовом стекле аппарата он получает цветное изображение, весьма далекое от того изображения, какое будет у него на снимке. Фотографу приходится все цвета натуры переводить мысленно в тональную гамму, чтобы решить, как это будет выглядеть у него в фотографии. Это требует большого навыка и довольно глубокого понимания тональности натуры, чтобы наверное знать, каким по тону будет каждый цвет в его снимке, и тем более, когда он имеется в различных оттенках. Очевидно, было бы лучше, если бы на матовом стекле получалось серое изображение, верно показывающее соотношение тонов натуры и не отвлекающее разноцветностью. Может быть, его нужно сделать кобальтовым или каким-либо другим—понижающим, если не уничтожающим цветность,— но во всяком случае оно должно давать ясную картину гаммы тонов натуры, избавляющую фотографа от излишних неожиданностей и разочарований. Будем надеяться, что современная техника скоро устранит этот недостаток, чем значительно облегчит работу фотографа над тоном.

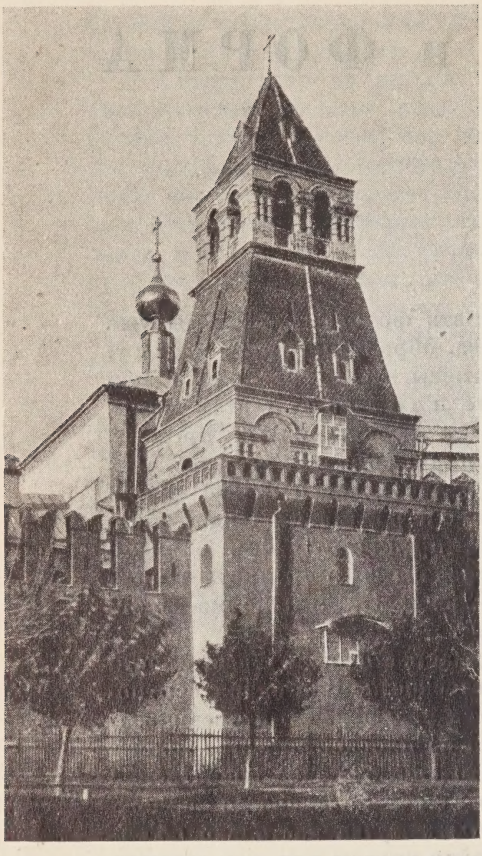
ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ОБ'ЕМ и ФОРМА

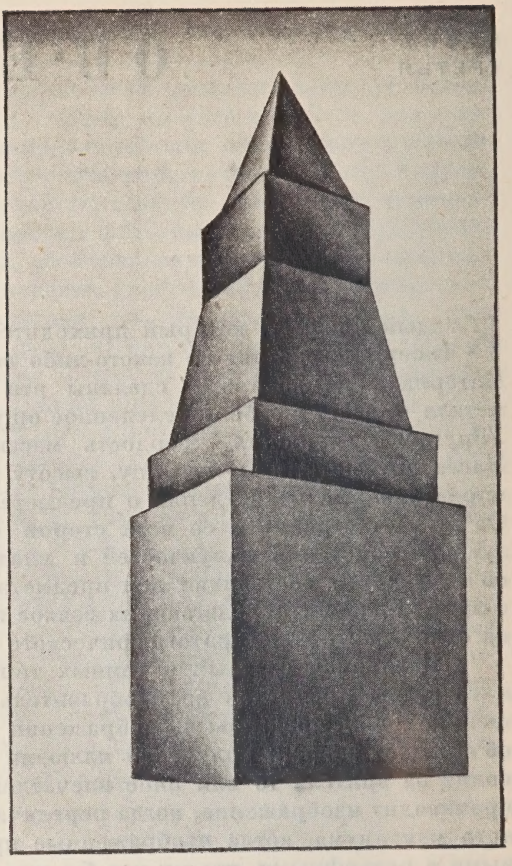
Каждый предмет, который приходится снимать фотографу, как мы уже говорили, состоит из какого-либо вещества, образующего его массу. Материал, из которого сделаны эти предметы, — дерево, стекло или металл — несет в себе определенное ощущение плотности этой массы. Упругость, хрупкость, твердость массы всегда характеризуют предмет. Масса предмета, имея ширину, высоту и толщину, образует его об'ем, определяющий впечатление о предмете, как о куске, как о чем-то целом. Об'ем этот ограничен со всех сторон формой различного вида, образующей сочетание выпуклостей и впадин на предмете. Таким образом об'ем и форма составляют вид предмета, а передача вида предмета входит одним из элементов, слагающих всякое изображение. Об'ем и форма—одни из основ построения фотографического снимка.

Градацией светлых и темных тонов создается иллюзия выпуклости и толщины предметов на изобразительной плоскости. Благодаря соотношению тонов предметы в изображении кажутся рельефными и имеющими об'ем. Этот эффект получения иллюзии об'ема на плоскости всегда производит на зрителя то или иное впечатление. Но еще большее впечатление производит изображение, когда передача об'ема в нем доведена до возможного максимума, когда изображенные предметы кажутся настолько об'емными и рельефными, что их как бы можно обойти кругом или, как говорят художники о портрете, что «за лицом чувствуется затылок». Получение такого ощущения трехмерности изображаемого всегда было предметом искания всех художников и изобразителей вообще.

Перед фотографом также не может не стоять вопрос о том, как лучше передать об'ем в своем изображении, как лучше передать форму предмета, в какой силе и напряженности отобразить их. Фотографу должно быть ясно,—конечно, если он не удовлетворяется автоматическим отображением этих свойств предмета его аппаратом,—что искания в этом направлении ему необходимы. На путях этих исканий краеугольным камнем будут лежать его понимание мира, его понимание натуры. Нужно сказать, что изучению натуры фотографы мало уделяли внимания, может быть, отчасти благодаря легкости и механичности процесса, позволяющего им изображать быстро, иногда моментально, сложнейшие по своему устройству и деталям предметы в любом раккурсе и положении, и этим как бы освобождающего от многих знаний о самом предмете. Казалось бы, с одной стороны хорошо, что фотография позволяет быстро схватить проходящий момент, движение, полет, широкую панорамность; но с другой стороны это приучает фотографа к поверхностному восприятию вещей. Изучение же натуры уничтожит эту поверхностность и поможет ему строить изображение на основе конкретных знаний о мире. Фотографу нужно много знать



АНАЛИЗ ОБ'ЕМА. Одна из кремлевских башен в Москве (фото)



АНАЛИЗ ОБ'ЕМА. Простейшие геометрические тела, лежащие в основе этой башни: куб, усеченная пирамида, опять куб, и заканчивает все пирамида

и уметь видеть, чтобы в силу свойств фотографической с'емки моментально разбираться и оценивать видимое.

Видеть, проникать в суть вещей, мысленно делать анализ конструкции предмета, понять предмет—вот путь к осмысленному, художественному изображению видимого мира. Только тогда фотограф сумеет передать об'ем предмета, да и предмет вообще, когда он поймет этот предмет, ощутит, как нечто ясное и четкое. Искания фотографа, его стремления понять натуру не замедлят сказаться в работах.

Мы очень часто видим снимки, изображающие большие здания со всеми подробностями и деталями и в то же время абсолютно не говорящие об их массиве, об их характерной конструкции и не передающие действительности. Видно, что фотограф не старался понять конструкцию этого здания, не ощутил его массы и потому не нашел—вернее, не искал—нужной точки и освещения, наиболее удачно показывающих характер данного здания. Такой снимок носит отпечаток поверхностности, неубедительности

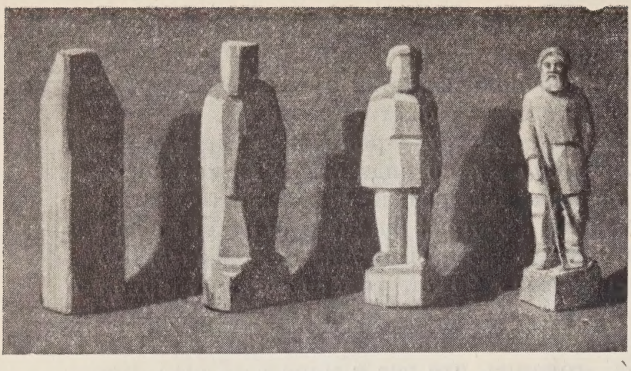
и даже скуки. Такой снимок несмотря на обилие подробностей неправдив в основном и далек от действительности.

А, между тем, у фотографа много возможностей правдиво передать массу, об'ем предмета. Даже больше того, он может сделать так, что громадное будет казаться еще большим, или обратно—громоздкое уменьшится и станет меньше в изображении. Но ему нужно видеть эту громоздкость или легкость, чувствовать ее, а не быть бесстрастным наблюдателем и только щелкать затвором. И поскольку фотограф видит и ощущает об'ем и форму предметов,—он добьется, найдет способы передачи видимого. Конечно, достигнет он этого не сразу, быть может, только после упорной лабораторной работы.

Французский художник Сезан, создавший целое течение в живописи—так называемый «сезанизм»—говорил, что все в мире есть шар, цилиндр и конус. И действительно, если вникнуть в конструкцию самого сложного предмета, то в нем всегда можно увидеть в основе простейшие геометрические тела. Посмотрите на природу, на деревья, на елку, например, разве в основе ее не остроконечный конус? Посмотрите, с какой удивительной постепенностью уменьшаются ветки кверху и заканчиваются острием! А фрукты, а плоды,—разве они не имеют законченной формы шара, удлиненного конуса или сочетания их? И так—в большей или меньшей ясности—в каждом предмете. Но возьмите и дело рук человеческих, возьмите какую-либо архитектурную постройку, ну, например, какую-либо башню,—в ней вы увидите цилиндр или прямоугольную призму, или ряд уменьшающихся в высоту призм, на которую поставлена усеченная пирамида, на нее опять поставлена маленькая призма или куб и венчает все это снова пирамида или полушарие. Итак, в мире все — об'емно и в основе своей имеет простейшие по формам геометрические тела. Даже такой сложный по конструкции и формам человек, и тот имеет в своей основе сочетание простых тел.

Отсюда ясно вытекает — чтобы верно передать предмет, а тем более характер его,

ОСНОВНОЕ ПОСТРОЕНИЕ ПРЕДМЕТОВ. Намечены оси. главные и второстепенные, по которым строится вещь



ОБРАЗОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ ФОРМ В РЕЗНОЙ ИГРУШКЕ.

нужно понять, как он сделан, каково его устройство и что лежит в его основе. Фотографу нужно как бы разглядеть его каркас, его скелет, его конструкцию.

Всякое простое и сложное тело в основе своего построения имеет ось, которая может и не всегда проходить через середину предмета, но которая всегда определяет центр тяжести предмета. Эта невидимая ось легко воображаема, она проходит как раз по линии вращения предмета вокруг себя и, стало быть, вокруг этой оси. На токарном станке, когда быстро вращается обтачиваемый предмет, она особенно ясно ощутима. Таким же примером могут служить простейшие геометрические тела—цилиндр, шар, конус и другие. Кроме основной оси предмет может иметь и второстепенные оси, которые совместно с главной и составляют общий каркас предмета. Если предмет конструктивно понят, то никакие детали и подробности не помешают выявлению цельности массы, об'ема предмета.

Помимо плотности массы об'ема мы еще различаем его тяжесть, вес, имеющий также значение для изображения. Тяжесть предмета, верно переданная в изображении, дает ощущение подлинного веса, чего достигнуть далеко не всегда удается. Существует много снимков, в которых это свойство отсутствует, и предметы выглядят картонными, легкими, похожими на декорацию. В то же время мы знаем, как в кино благодаря освещению и удачно взятой точке с'емки картонные модели зданий, мостов, машин дают полное впечатление тяжести, мощности, масштаба и об'емности, словно они сняты не в ателье, а в природе. Очевидно, все зависит от того, как это передано.

ОБРАЗОВАНИЕ ФОРМ В СКУЛЬПТУРНОМ ПОРТРЕТЕ. Здесь ясно видно благодаря сопоставлению об'екта и скульптуры с него, как образуются формы лица и головы

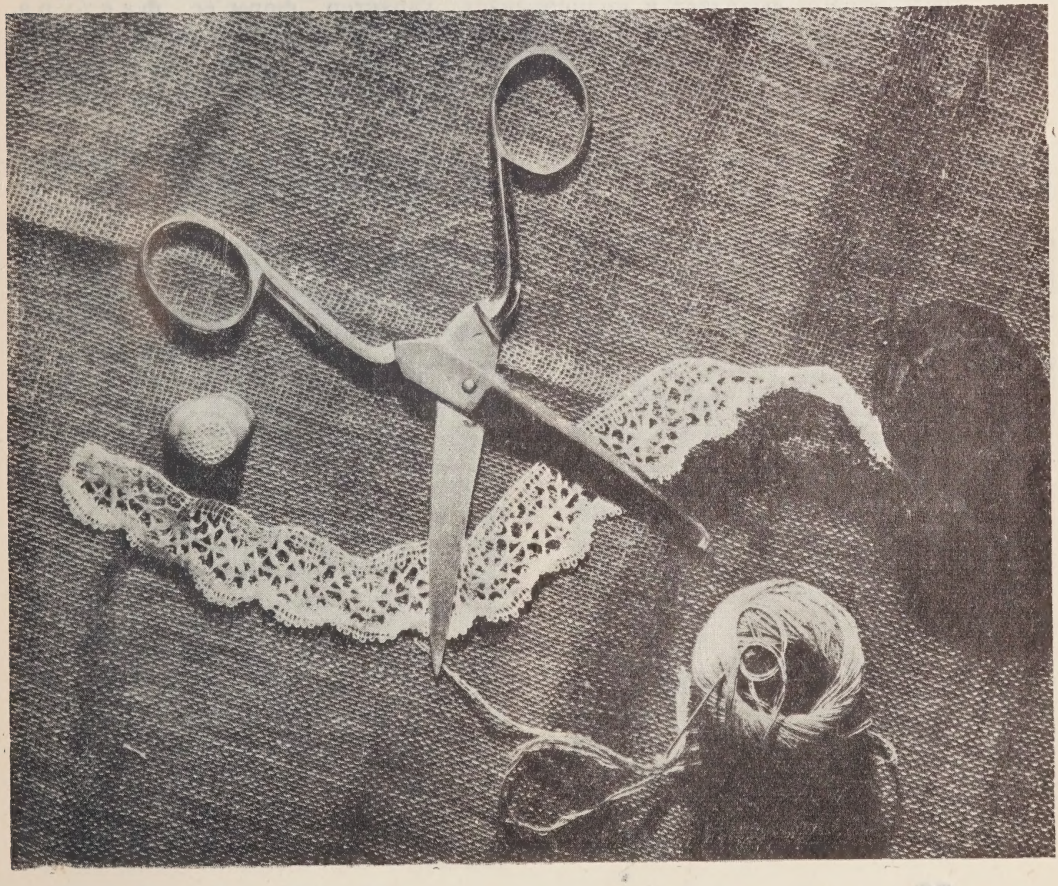
Передача об'ема требует от фотографа прежде всего ощущения им массы предмета, образующей об'ем, ее весомости, цельности куска. От ясности понимания фотографом всего этого в большой мере будет зависеть сила его изображения.

На первый взгляд кажется, зачем фотографу чувство-

вать и ощущать массу предмета, его конструкцию, вес? Ведь все равно аппарат будет изображать другое, ничего общего не имеющее с мыслями и ощущениями человека по поводу этих предметов. На первый взгляд—это так. Это так, если человек не «видит» натуры, не понимает ее и придает главенствующую роль в с'емке аппарату. Но ведь главенствовать должен не аппарат, а фотограф, и аппарат для него является только средством отображения его мыслей, его понимания мира. Тут картина меняется. Здесь от фотографа потребуется большая доля изобретательности—так сказать, творчества—в смысле нахождения средств к оформлению своей мысли.

Как уже говорилось, всякий об'ем предмета имеет форму, очень сложную или очень простую, хорошо или плохо выраженную. Передача «лепки» форм на предмете—это первое, что встает перед фотографом при изображении об'ема. Понять образование форм, изучить их особенности является необходимым делом для фотографа. Ему следует думать и работать в этом направлении уже по одному тому, что хорошо пе-

ФАКТУРА ПРЕДМЕТОВ. Весь натюр-морт построен на передаче поверхности предметов: шероховатости, блеска и узорности



реданной формой, как и тоном, он может возместить отсутствие цвета в изображении. Если кто наблюдал когда-либо за работой скульптора или просто резчика деревянных игрушек, то мог видеть постепенный переход простой формы бруска в сложные формы фигурки; замечал, как грубые плоскости, ограничивающие об'ем, постепенно заполнялись подробной формой, оставаясь в то же время их подосновой. Как бы ни была сложна форма сама по себе,—исходная, образующая ее форма всегда проста.

Формы в предмете могут быть выражены четко и ясно, но могут быть и очень неопределенны. В одних предметах форма лепится отчетливо, в других моделировка (лепка) форм едва заметна, отчего предмет кажется плоским. Предмет с неясной и расплывчатой формой в снимке не будет сильнее и резче, а, пожалуй, наоборот, еще более неопределенным и смазанным. Поэтому фотографу следует основательно разглядеть форму об'екта, чтобы решить, насколько будет интересен этот предмет для с'емки, насколько он, так сказать, с этой стороны фотогеничен. Каждые формы предмета имеют свой характер: одни из них— округлы, плавны, незаметно входят, вливаются друг в друга; другие— угловаты, резки и энергично обегают об'ем предмета, и третьи, чередуя плавность и угловатость, создают своеобразный ритм форм. В известной степени выявляет и подчеркивает характер форм ее фактура, т.-е. шероховатость или полированность поверхности предмета. Фактура в предмете является показателем его обработки, а также материальных свойств вещи. Передать ее в изображении иногда прямо-таки необходимо,

АНАЛИЗ ФОРМ ЛИЦА. Взятое освещение дает некоторое представление об основных плоскостях, образующих формы лица

ТРИ ОСНОВНЫХ ПЛОСКОСТИ, ОПРЕДЕЛЯЮЩИХ ФОРМЫ ЛИЦА. Первая — фронтальная — и две боковых

чтобы создать полное представление о предмете. Интересная фактура предмета может стать основной задачей изображения. Вообще фактура в фото—вещь благодарная, дающая возможность внести большое разнообразие и зрительный интерес даже в довольно скучных сюжетах.

Естественно, фотографа больше всего интересуют формы лица человека. Из своих наблюдений он знает, как непохожи люди друг на друга и как неповторим характер форм в их лицах. Если сравнить двух людей, совершенно не подбирая противоположные типы, — сравнить главным образом их лица, то ясно можно видеть разницу и в формах и, если так можно выразиться, в основной конструкции их. Разница эта, очень часто незначительная, видна или в разрезе глаз, или в постановке носа, или в формах щек, или в очертании губ, или, наконец, в формах и общем расположении костных частей лица—скул, подбородка, глазных впадин и надбровных дуг. И потому каждый человек требует к себе особого внимания при передаче его в изображении. Фотографы достаточно хорошо знают, что получается в профессиональной фотографии, когда люди с различными формами и строением лица ставятся в одни и те же условия освещения. Еще больше внимания требуется от фотографа, если он хочет выявить характерные свойства об'екта. Тогда для него становится небезразличной довольно важная особенность форм человеческого лица—их подвижность, их тонкая изменяемость под влиянием психических переживаний. Человек улыбнулся—и лицо стало как-будто полнее, округленнее; человек огорчился — лицо его вытянулось, осунулось; человек

РАЗВИТИЕ ФОРМ В КАЖДОЙ ПЛОСКОСТИ. Основная плоскость расчленяется на ряд плоскостей, ограничивающих формы носа, лба, щек, глазных впадин и т. д.

ДАЛЬНЕЙШЕЕ РАЗВИТИЕ ФОРМ. Главные плоскости частей лица разбиты на более мелкие, которые дают ясное представление об основной лепке этих форм

ВЫЯВЛЕНИЕ ОБ'ЕМА ОСВЕЩЕНИЕМ. Первый момент

На снимке больше чувствуется форма лица, чем об'ем головы. Этого освещения недостаточно

напряг в усилии или гневе мускулы—формы лица напряглись, и отчетливо выступила их моделировка. Так изменяются в общем одни и те же формы лица у человека. Но несмотря на эти изменения каждое лицо в целом имеет свой характер форм. Есть лица с расплывчатой формой, мягкой, округлой, есть с тонкими и даже нежными очертаниями форм, а есть лица, «крепко сколоченные», угловатые, с четкими формами, у которых выделяется каждый мускул, каждый костный бугорок. Есть люди с мелкими чертами лица, со слабо выраженной моделировкой форм, и, наоборот, с резко очерченными частями лица, дающими энергичное и мощное впечатление. Какое великое разнообразие в однородном! И ясно, что невозможно снимать всех одинаково и что для каждого нужно найти свой изобразительный знак, свою трактовку форм. Но все это возможно только тогда, когда будет в достаточной степени понята форма лица.

Рассмотрим поближе формы лица человека. В лице мы определяем три главных образующих плоскости: фронтальную, включающую

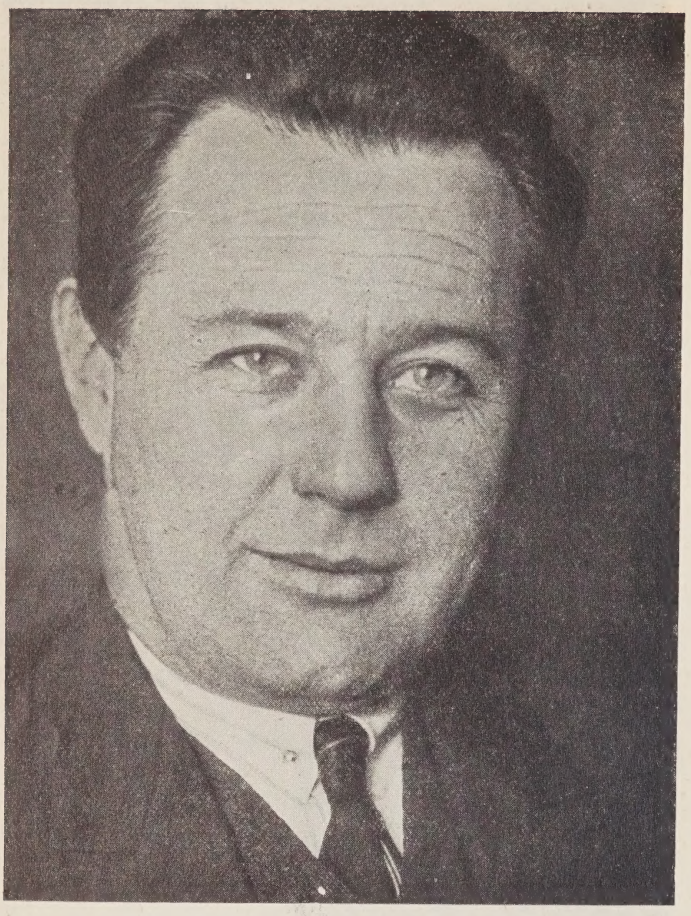
ВЫЯВЛЕНИЕ ОБ'ЕМА ОСВЕЩЕНИЕМ. Второй момент

Свет распределен по-другому. Голова кажется массивнее и больше выступает вперед, об'ем чувствуется сильнее

в себя плоскости лба и подбородка, и две боковых, об'единяющих плоскости щек и висков. Эти три плоскости грубо ограничивают формы лица, дробясь на более мелкие плоскости носа, рта и глазных впадин.

Направление главных плоскостей у всех идет по-разному, в зависимости от характера лица. Боковые плоскости у одних сближаются кверху, у других — книзу, а фронтальная плоскость наклоняется то вперед, то назад, смотря по тому, каков лицевой угол суб'екта, т.-е. как сильно выступают вперед лоб и подбородок.

Видеть эти плоскости для фотографа важно в том отношении, что путем перемены освещения он сможет сильнее выявить форму в направлении этих плоскостей, столь важных в определении характера лица. Слабо выраженная форма в изображении всегда неприятна. Действие света на форму громадно. Светом фотограф может «с'есть» форму и сделать лицо плоским и может усилить до твердости металла, когда человек будет казаться вылитым из бронзы. Но, согласно замыслу, правильно направить



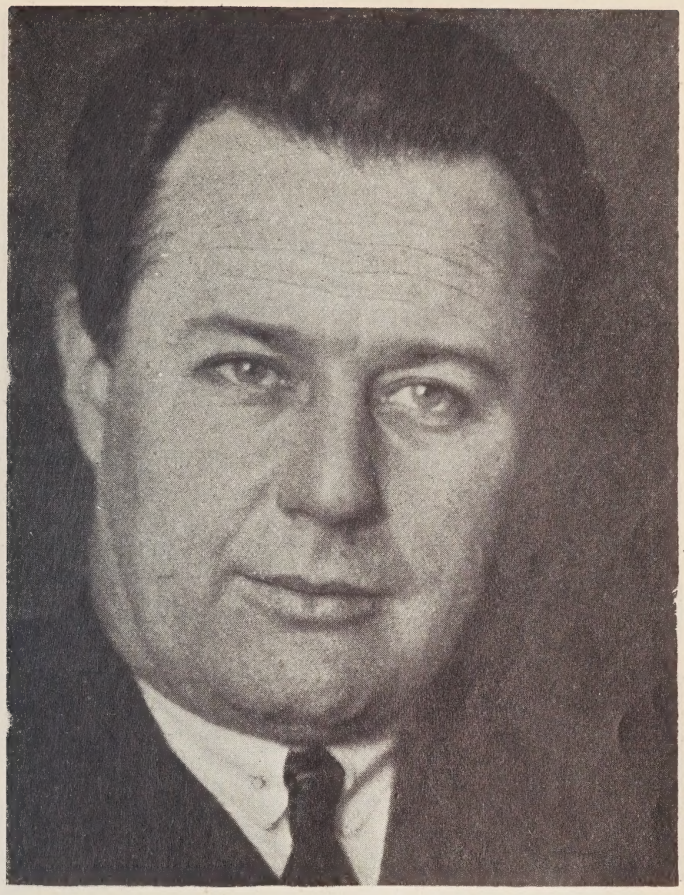
ВЛИЯНИЕ ОПТИКИ НА ПЕРЕДАЧУ ФОРМЫ. Первый случай

Взят резкоработающий об'ектив (Эрископ" Фохтлендера, сер и III). Об'ектив передает не только моделировку форм, но и фактуру кожи и одежды

лучи света он сумеет лишь тогда, когда поймет образование формы, когда он легко будет находить направление главных плоскостей среди множества разных бугорков и впадин лица. Было бы лучше, если бы и эти бугорки и впадины фотографом воспринимались, как мускулы и кости определенного значения.

В такой же мере фотографу нужно понять образование и строение об'ема. Ощущение трехмерности предмета должно быть чувствуемо им особенно остро. Если на изменение видимости формы влияет свет, то на выявление об'ема он действует еще больше. Удачным распределением света об'ем, скажем головы, может быть настолько сильно выраженным, что будет казаться «вышедшим» из плоскости изображения. Сила об'ема в большей степени зависит от обобщения форм, образующих об'ем. Излишняя детальная проработка форм разбивает цельность куска, массы об'ема. Фотографу нужно заснять голову так, чтобы на снимке смотрелась именно голова, а не лицо, так как лицо только часть головы, хотя самая привлекательная и живая. Здесь фотографу его чувство меры должно подсказать,

ВЛИЯНИЕ ОПТИКИ НА ПЕРЕДАЧУ ФОРМЫ. Второй случай



Взят об'ектив „Бис-Тейлар" Буша. Этот об'ектив скрадывает фактуру и передает форму менее резко, чем в первом случае

в какой степени это сделать, в какой мере выявить лицо. Передавая об'ем головы, ему нужно осветить модель так, чтобы характер головы сразу же бросался в глаза. Строение черепа, посадка на шее, линия челюстей—все это должно быть схвачено в таком повороте, который сразу дал бы общий абрис всей головы. Вот эти основные черты фотограф должен видеть, схватывать с первого взгляда и, исходя из характера головы, освещать соответствующим образом. В своих опытах с освещением он увидит возможности усиления и ослабления об'ема. Освещенная разными источниками света одна и та же голова может казаться то рельефнее, «крепче», мощнее, то слабее и незаметней.

Мы не будем здесь разбирать передачу об'ема в пейзаже, так как в основном там лежат те же принципы подхода, и только скажем, что передача об'ема в пейзаже от фотографа требует большой наблюдательности. Чтобы изобразить группу деревьев или отдельное дерево, ему предварительно придется проследить изменение формы и массы листвы от освещения. И найдя наиболее выгодное положение солнца или света неба,

ВЛИЯНИЕ ОПТИКИ НА ПЕРЕДАЧУ ФОРМЫ. Третий случай

Снято моноклем. Мягкоработающий об'ектив размыл все детали и покрыл форму дымкой. Характерно свечение белых пятен портрета: воротничка, бликов в глазу и на выпуклостях лица

когда отдельные детали—листочки, веточки—обобщаются в определенной формы массу,—сделать с'емку именно группы деревьев, а не отдельных листочков, веточек, стволов.

Помимо света, в передаче об'ема и формы фотографом может быть также использована оптическая сторона аппарата — его о б ' е к т и в. Различно рисующие об'ективы известным образом влияют на оформление снимка, например, мягкоработающий об'ектив, скрадывающий детали, в некоторых случаях может лучше передать массу предмета, его об'ем, чем резкоработающий. А резкоработающий лучше передаст форму, чем об'ем. Удачный выбор об'ектива безусловно даст свой плюс изображению. Но все-таки свет в этом отношении останется главным фактором. И фотограф, вполне осознавший значение света и умеющий работать с ним, при весьма ограниченной оптике может дать более сильные произведения, чем фотограф, владеющий только богатым набором об'ективов. Никакой об'ектив не даст того, что дает понимание натуры и света фотографом.

Как известно, оформление фотографического изображения не ограничивается отображением предмета на пластинке и проявлением ее: туда

СИЛЬНО ВЫРАЖЕННЫЙ ОБ'ЕМ

входит и позитивный процесс—печатание. И тут фотографом тоже может быть сделан соответствующий подбор бумаги, проявителя, которые способствовали бы именно той передаче форм и об'ема, какая мыслится ему для данного снимка наилучшей. В своих поисках оформления каждый серьезно работающий фотограф найдет много способов, ранее им совершенно непредвидимых. Говорить о каких-либо штампах не приходится — пусть фотограф найдет свой собственный знак для каждого снимка отдельно. И тогда на таких фото-изображениях уже не будет лежать печать равнодушия, столь обычная для большинства снимков.

Желательно, чтобы все сказанное об об'еме и форме побудило фотографа более вдумчиво отнестись к изображению трехмерности предметов и не удовлетворяться приблизительной передачей об'ема и формы Рядом опытов он убедится в необходимости более глубокого подхода к этим вопросам. С проблемой передачи об'ема и формы он встретится также и в работе со светом, столь важным фактором фотографии.

ГЛАВА
ЧЕТВЕРТАЯ

СВЕТ

Без света человек не имел бы понятия об окружающем его мире. Свет позволяет видеть пространство, выявляет форму, об'ем предметов и определяет цвет и тон природы. Свет создает настроения. Свет яркого солнца дает нам чувство радости, бодрости; ослепительный свет молнии приносит ощущение безотчетного страха, беспокойства; свет серого зимнего неба вызывает ровное, спокойное состояние, и свет вечерних сумерек навевает грусть, меланхолию. Так действует свет на психику человека.

Влияние света на окружающее нас громадно. На что ни упал бы луч света, как все это моментально преображается: цвет становится ярче, форма выпуклей, резче, и весь предмет как бы сам начинает светиться. И действительно, как нас учит физика, светлые предметы отражают лучи света; темные же, поглощая их, отражают значительно меньше, но отражают непременно все предметы, хотя и в очень различных степенях.

И вот эти-то световые лучи, исходящие от предмета, и пишут, рисуют на фото-пластинке. Фотография есть светопись. Поэтому в фотографии свет играет исключительную роль. Освещение в фотографии часто имеет решающее значение: нет достаточного света—и снимать невозможно.

Но помимо всего этого выступает другое, очень важное значение света для фотографического изображения—это его художественная сторона.

Искусно примененный свет делает прямо-таки чудеса: предметы, фигуры, лица, раньше казавшиеся такими плоскими, серыми, скучными, при освещении становятся совершенно неузнаваемыми. От умело найденной игры света и тени они приобретают силу, остроту, четкость и значительность. И снимок, сделанный в таком распределении света, делается очень выразительным.

Именно на художественную сторону света фотографу следует обратить особое внимание и начать изучение света с настойчивостью и терпением—путем изобразительно-лабораторных опытов и разработок. Если фотографу и не придется применять законов построения теней, то знать особенности образования их при искусственном и естественном освещении, а также и при комбинированном свете он обязан. От знания и использования этих явлений в большой мере будет зависеть художественное оформление задуманных им работ.

Рассмотрим основные явления света.

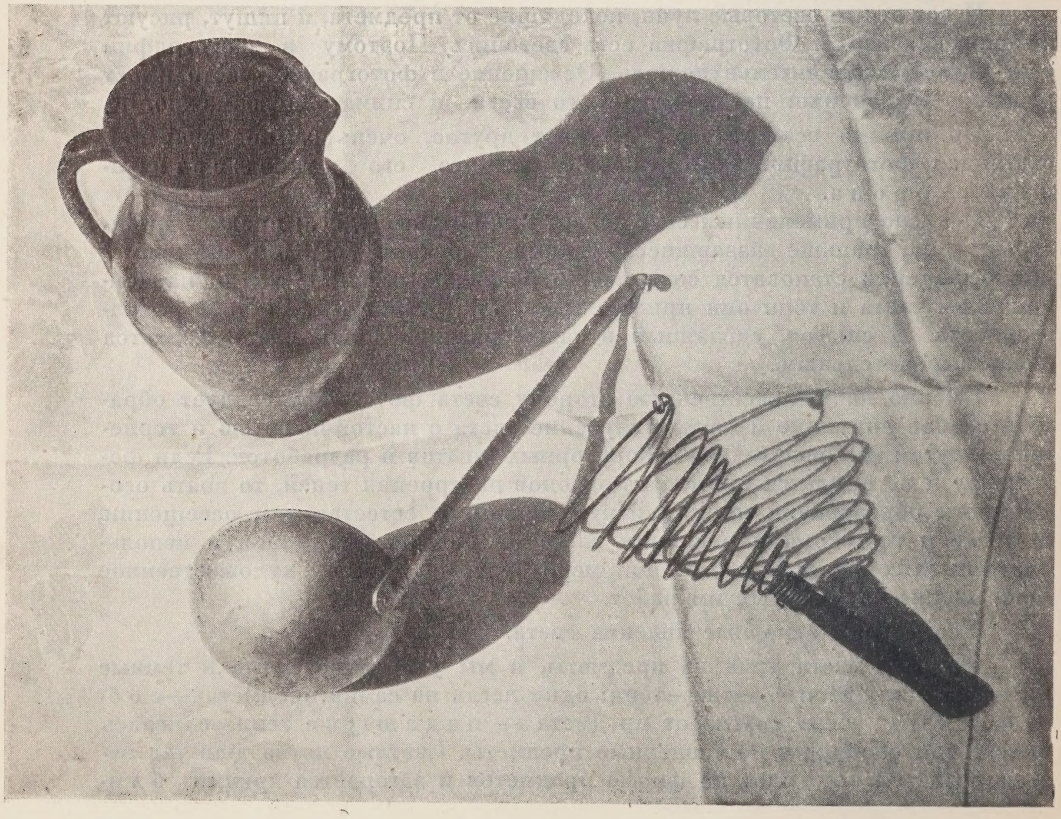
Вот луч света упал на предметы, и мы увидели светлые и темные пятна на них. Темные пятна—тени: одни легли на самих предметах—собственные тени; другие от предмета — падающие тени, сливаясь вместе они обобщили поставленные предметы. Светлые пятна или так называемый свет идет по форме предметов и загорается яркими бли-

к а м и на блестящих поверхностях вещей. Лучи света, как бы прощупывая форму предметов, сосредоточиваются на выпуклостях и, скользя дальше, освещают все неровности, шероховатости их. Скользящий (косой) свет прекрасно выявляет фактуру предметов.

Первоначально мы видим только свет и тени—светлые и темные пятна; свет как бы «с'едает» детали, а тени скрывают подробности.

Особенно заметно такое резкое деление на свет и тени при о д н о м источнике света и тем сильнее, чем ярче этот источник. Тени при таком освещении кажутся очень темными и имеют острое, графическое очертание. Между прочим в обиходе принято темные тени называть черными, что по существу неправильно, так как тень не может быть черной, т.-е. иметь полное отсутствие света. Как известно, даже в складках черного бархата тень не является абсолютно черной: в самой глубокой тени всегда есть, хотя и весьма малое, присутствие света. При внимательном рассматривании теней в натуре они уже не кажутся сплошными темными пятнами, в них видна разница: одни чуть светлее или темнее других, и глаз постепенно начинает различать п о л у т е н и и отсветы от освещенных частей предметов—р е ф л е к с ы в тенях.

ОСНОВНЫЕ ЯВЛЕНИЯ СВЕТА. Свет, блик, тень, полутень, рефлекс

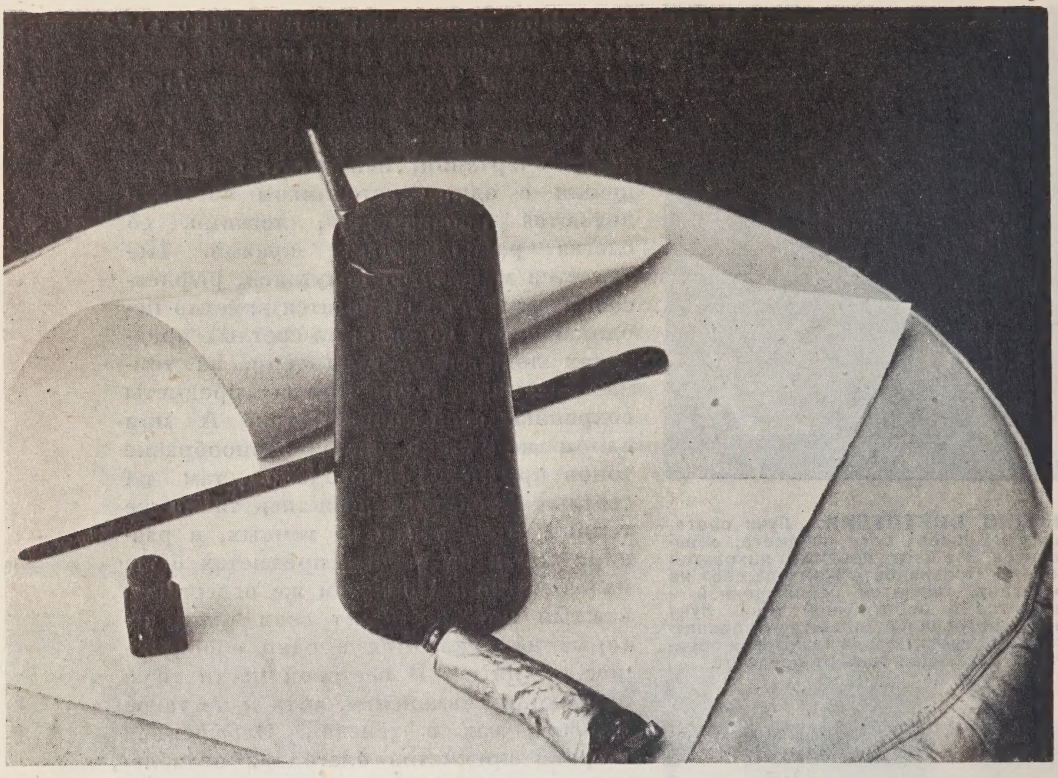


АНАЛИЗ СВЕТОТЕНИ. Лучи света, падая на поверхность предмета, освещают ее. Эта часть предмета находится в свету. Поверхность же, куда свет не достигает, остается неосвещенной и находится в собственной тени. Лучи света, встречая на своем пути препятствие (предмет), задерживаются, и образуется падающая тень от предмета

ОБРАЗОВАНИЕ РЕФЛЕКСА. При одном источнике света тени получаются непрозрачными, скрадывающими форму, и часто нуждаются в подсвете. Здесь подсвет получен путем экрана. Лучи света, ударяясь в белую плоскость экрана, отражаются от него и освещают теневую сторону предмета. Свет, идущий от экрана, сосредоточиваясь в виде светлой полоски или слабого блика, образует рефлекс, который и выявляет форму предмета в тени

При освещении же несколькими источниками света картина сильно меняется. Тени как падающие, так и собственные приобретают другой характер — они теряют свою тяжесть и резкость очертаний, неизбежную в освещении с одним источником света, и делаются прозрачными, легкими, со слегка расплывчатыми краями. Появляется множество полутеней, рефлексов, а сами тени становятся заметно неодинаковыми по силе: на светлых предметах ложатся светлые тени, на темных — темные, и при этом все предметы сохраняют свой общий тон. А при одном источнике света разнообразие тонов предметов пропадало — там на светлых предметах ложились такие же темные тени, как и на темных, и разница теней на разных предметах была малозаметной. При этом же освещении каждый предмет имеет свои тени, которые не сливаются в одно обобщающее их пятно. В световой части тоже происходит изменение, хотя и не такое сильное, как в теневой. Освещенная сторона предметов благодаря ослаблению контраста между светом и тенью уже не так бросается в глаза, и резкость форм заметно смягчается. Появляются тонкие переходы в лепке этих форм, и блик теряет свое тональное превосходство. Вообще, освещение с несколькими источниками света производит значительную перетасовку соотношений света и теней.

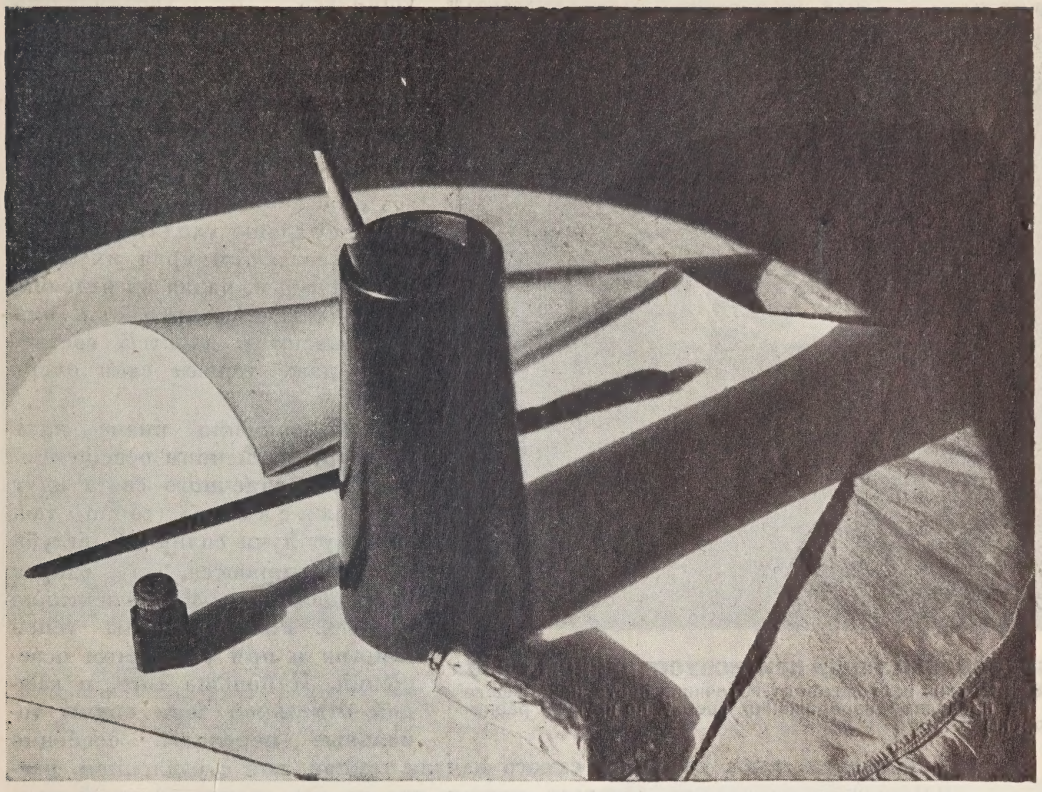
Собственные и падающие тени играют большую роль в изображении. Если свет «лепит» форму предметов, то тень не в меньшей мере помогает выявлению ее, обрисовывая своей границей эту форму. Но еще больше подчеркивает форму падающая тень. Граница между теневой и световой частями на предмете как бы образует линию, которая, обегая вокруг формы предмета, определяет его графическое очертание. А падающая тень, ложась на освещенную часть предмета, определяет характер его формы. Поэтому нахожде-



РАССЕЯННЫЙ СВЕТ. Тени выражены слабо. Хорошо выявляется общий тон предметов, нет излишних бликов, рефлексов и полутеней

ние собственных и падающих теней требует большого внимания как к факторам художественного значения. Случайность, непродуманность в расположении теней на предметах всегда говорят о непонимании фотографом натуры. Ведь тень иногда ложится так, что дает ложное понятие о форме предмета — многие знают, как при известном освещении полушарие может казаться и выпуклым и вогнутым. Значение тени должно быть достаточно оценено фотографом, так как в фотографии, больше чем в других изобразительных искусствах, проблема света—тени имеет доминирующее значение. Когда фотограф вполне осознает значение тени в своем изображении, тогда он поймет все значение и необходимость распределения теней даже в пределах передвижения их лишь на миллиметр, на пустяковое «чуть-чуть». Тень в данном случае для него явится не просто тенью, т.-е. неосвещенным местом, а пятном, имеющим строго композиционное значение для построения изображения.

Полутени и особенно рефлексы в тенях также имеют весьма существенное значение для изображения. Свойство рефлекса—помогать, хотя и в слабой степени, выявлению формы в тенях, ослаблять излишнюю темноту тени и показывать там самые необходимые подробности, вернее—намек их, что очень важно для полноты изображения. Но часто бывает, что в том месте, где нужен рефлекс, его нет, или он есть, но такой слабый, что



НАПРАВЛЕННЫЙ СВЕТ. Характерны падающие тени на светлых и темных предметах,—они почти одной силы. При очень сильном источнике света собственные и падающие тени сливаются вместе в одно общее пятно

не в состоянии разбить густоту тени. Тогда прибегают к искусственному рефлексу—п о д с в е т у. Подсвет здесь имеет такое же значение, как и естественный рефлекс. Подсвет, пожалуй, даже удобнее—им скорее можно рассеять ненужную темноту в тени как-раз в той мере, в какой это желательно для изображения. Подсвет тут подразумевается не только для искусственного освещения, но и для солнечного, например, когда излишняя густота теней делает их «провалами» в изображении. Путем экранов и зеркал тени регулируются согласно замыслам фотографа. Конечно, в применении подсвета основным является его сила и согласованность ее с силой света. Рефлекс не должен быть слишком сильным, ибо тогда он внесет пестроту в изображение—в тенях выявятся излишние подробности и разобьется цельность теневых пятен. Рефлекс только тогда хорош, когда он входит в гармонию тональных пятен снимка.

Теперь рассмотрим, хотя бы вскользь, образование теней при искусственном и естественном свете и наиболее характерные особенности различных освещений.

Если зажечь свечу или электрическую лампочку в комнате на столе, то будет видно, как разбегаются тени в разные стороны п о к р у г у, все

ОБРАЗОВАНИЕ ТЕНЕЙ ПРИ ИСКУССТВЕННОМ ОСВЕЩЕНИИ. Тени расходятся от источника света, находящегося за пределами изображения вверху, по кругу в разные стороны

ширяясь и увеличиваясь вглубь. Предметы и фигуры на тени принимают громадные и причудливые очертания, переламываясь и вновь соединяясь в сплошные темные пятна. Вначале тени идут, резко отделяясь от освещенной поверхности, но чем дальше уходят от источника света, тем края их делаются мягче и, падая на отдаленные стены или предметы, они расплываются, двоятся, светлеют и даже теряют свои очертания.

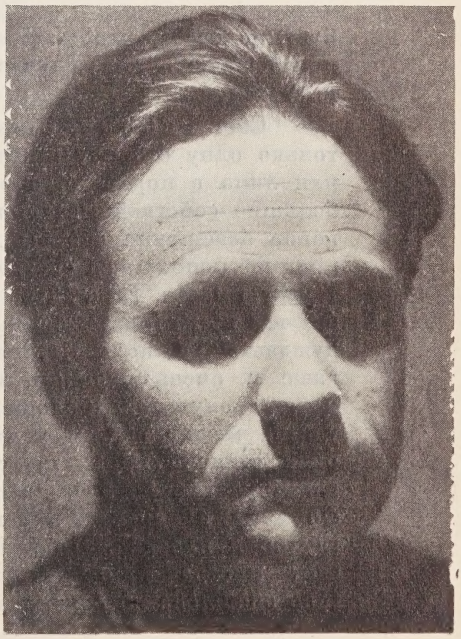
Совершенно иначе идут тени при солнечном освещении. Тени от солнечного света идут параллельно (точно так, как идут лучи солнца) и вглубь не расширяются, а скорее уменьшаются, перспективно сходясь. Разница силы теней заметна и при солнечном освещении. И больше того, в каждой отдельной тени видны тональные переходы, особенно в падающей тени. Будучи у самого начала темной, она с удалением, расплываясь в очертании, светлеет, потому что на нее светит сильный подсвет—небо. Это легко рассмотреть зимой на снегу, когда тени лежат на белой поверхности, наиболее чувствительной к изменениям тона. Тени при искусственном освещении благодаря легкости перемещения источника света дают необыкновенно большое разнообразие по своим очертаниям и расположению.

ОБРАЗОВАНИЕ ТЕНЕЙ ПРИ СОЛНЕЧНОМ СВЕТЕ Тени идут параллельно и перспективно уменьшаются

СВЕТ СНИЗУ. Свет падает на места, где обычно ложатся тени. Отсюда сильная измененность лица. Формы лица, освещенные снизу, кажутся иными, чем они выглядят при обыкновенном свете

Если свет идет с н и з у, то тени бегут вверх, ложась там, где всегда бывает свет, и создают необычное впечатление, какое бывает от света рампы на сцене или от костра. Такое освещение сильно видоизменяет окружающие предметы; столь простые и привычные при обыкновенном свете, они кажутся теперь другими и даже какими-то новыми. А переплетающиеся, падающие тени, причудливые и огромные, придают иногда жуткость этому впечатлению. Освещение снизу очень эффектно и потому больше чем какое-либо другое требует оправдания своему применению. К слову сказать, сладкие картинки фотографов и художников с надписью «у камина», где применялось это освещение, порядком опошлили этот прием, годный для более сильных и мощных тем, как, например, индустриальных: чугунное литье, котельное и другие. И потому от фотографа требуется большой вкус, чтобы не впасть в банальность с этим эффектным освещением.

СВЕТ СВЕРХУ. Освещение взято настолько неудачно, что сделало лицо сходным с черепом. Глубокие тени в глазных впадинах, а также от носа и рта достаточно это подчеркивают

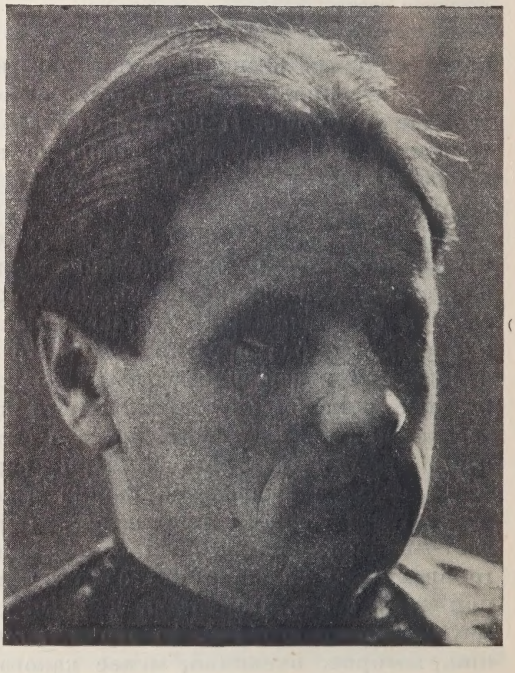


Когда же свет идет с в е р х у, то расположение теней совершенно меняется: они становятся короче и занимают сравнительно с освещенной частью небольшую площадь, как-раз обратно тому, что получалось при освещении снизу. И в соотношениях света и тени уже нет такого эффекта, как при нижнем свете, но зато световая часть становится богаче. При верхнем свете сильнее выявляется форма и лучше чувствуется об'ем предметов. Верхний свет—наиболее привычный свет для нашего зрения, и большинство с'емок делается при этом свете. Портреты, например, преимущественно строятся на верхнем освещении, которое, очевидно, менее какого-либо

СВЕТ СБОКУ. Характерна линия, делящая лицо на две половины—на свет и тень. В освещенной половине свет настолько хорошо выявляет формы лица, что по ним вполне можно себе представить (на основе симметрии) формы неосвещенной половины

другого искажает формы лица. Следует, однако, заметить, что и этот, хотя и привычный свет, также требует большого внимания к себе. Может случиться в тех же портретах, что тени от верхнего освещения пойдут так, что сделают вместо глаз глубокие впадины, а от носа они потянутся через губы, и в изображении будут смотреться орбитами глаз и черным провалом под носом, чем создадут большое и не совсем приятное сходство с черепом. Отсюда ясно, что не всякий верхний свет подходит к любому лицу. Нужно, очевидно, предварительно выяснить характер лица, понять особенности его строения и уже тогда применять то или иное освещение. Нужно свет распределить так, чтобы тени легли по форме, подчеркивая ее, или, наоборот, скрывая излишние выпуклости и шероховатости, в зависимости от того, что задумано выявить. Верхний свет, давая слишком темные тени в глубоких местах и впадинах, очень часто требует подсвета, чтобы смягчить неизбежную в этом случае черноту теней.

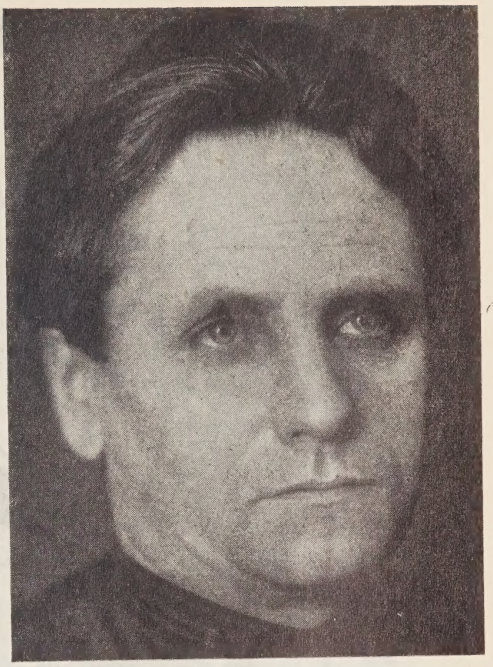
СВЕТ СЗАДИ. Полоска света подчеркивает характер головы и лица об'екта. Хорошо чувствуется общая масса головы. Нет лишних деталей и сильных рефлексов



Свет с б о к у, освещая только одну сторону предметов или лица в портрете, образует большие собственные тени. Боковое освещение как бы делит предмет пополам на световую и теневую части. Тень здесь больше чем при верхнем освещении нуждается в подсвете, иногда даже и очень сильном, иначе может получиться большая неувязка между светом и тенью, одна сторона предмета—световая—будет с ясно выявленной формой, а другая—теневая—глухой и плоской. Правда, бывает иногда приятнее, когда тень обобщена по сравнению со

светом, но когда она занимает большую площадь, примерно равную световой, то она смотрится уже темным пятном, а не тенью и требует своего оправдания.

Доминирующее же положение тени над светом бывает, когда предметы расположены против света, т.-е. когда свет находится с з а д и («контр-жур»). В таком освещении предметы, находясь целиком в тени, выглядят силуэтами. Тень совершенно скрадывает форму предметов, и они больше смотрятся очертанием своих масс. Силуэт обладает большой выразительностью — в нем нет отвлекающих подробностей, и цельность образа ничем не нарушается. Характерным и ценным свойством силуэта является его абрис, его очертание, его, так сказать, линейный рисунок, который должен быть настолько интересен и ритмичен, чтобы быть в состоянии возместить все поглощенные подробности, иначе силуэт будет скучным. Силуэт может быть полным и не полным. Полный силуэт ничем не отличается от



„ПЛОСКИЙ" СВЕТ. Спокойное, ровное освещение. Почти нет сильных теней. При таком свете должна быть хорошо проработана форма, иначе лицо будет казаться плоским

СВЕТ СПЕРЕДИ. Лепка форм лица достаточно отчетлива. Небольшие тени, подчеркивая мускулы и костяк, способствуют лепке

силуэта, делаемого художником тушью на бумаге, и может быть также применен в книге как заставка или иллюстрация — в этом случае изображение выглядит двухмерным, плоским, без единого намека на форму. Но в большинстве случаев силуэтом в фото нужно считать неполный силуэт, когда форма предмета выявлена в общих чертах и на первый взгляд малозаметна. Ореол, получающийся при очень сильном источнике света, ничуть не мешает цельности силуэта; он скорее подчеркивает его характер, обегая светящейся линией вокруг. При таком освещении подсветы неизбежны. Подсветы могут быть весьма сильными, разрушающими силуэтность. Тогда наступает борьба двух изобразительных начал—

СИЛУЭТ. Снято против света (в данном случае против света неба). Большинство деталей железной конструкции пропало, и она смотрится прямолинейным орнаментом. Все изображение очень графично и построено на двух тонах—темном и светлом

формы и плоскости. Соотношение сил между светом и подсветом решает тот или иной исход. Во всяком случае возможности здесь неограниченные, начиная от полного силуэта и кончая той степенью, когда силуэтность почти исчезает, и предмет становится освещенным и спереди.

Полной противоположностью освещению сзади предмета будет освещение с п е р е д и, когда свет непосредственно направлен на предмет. В этом освещении предметы, будучи все в свету, не имеют больших собственных теней и резких очертаний. Лучи света, идя прямо на предмет, четко выявляют форму его. Градацией тонких переходов и игрой бликов на фронтальной стороне передают все выпуклости предмета. При этом освещении, если предмет стоит близко к стене или к какой-либо другой плоскости, сзади его появляется большая падающая тень. Эффектностью этой тени фотографы иногда злоупотребляют без всяких к тому композиционной надобности и сюжетного смысла, в результате чего в их изображениях создается скучная повторность очертаний предмета, мешающая цельности впечатления. Как во всяком освещении, и здесь сильный источник света, слишком близко поставленный к об'екту с'емки, может «залепить» светом всю форму предметов и вместо отчетливой выработки их дать вялое, плоское изображение. Освещение спереди применимо далеко не ко всякому предмету или лицу в портрете—нужно, чтобы предметы или лицо были с достаточно ярко выраженной моделировкой форм. Тут тени почти не участвуют в выработке форм—эту задачу выполняет только один свет. А слабо выраженных форм это освещение может и не передать.

Таково в основном соотношение света и тени при искусственном освещении. Но еще богаче своими тонкими переходами светотени е с т е с т в е н н о е освещение. Вспомните все великое разнообразие солнечного света зимой, летом, весной и осенью, все эффекты освещения в грозу или в пасмурный день, или эффекты утреннего и вечернего света—и станет ясным, насколько велика световая гамма естественного освещения. Правда, дневной или солнечный свет не так легко регулировать по своему желанию или надобности, как искусственный, хотя системой экранов и подсветом можно добиться определенных результатов в смысле ослабления слишком темной тени или наведения рефлекса там, где его недостает.

Если наблюдать с о л н е ч н ы й свет от восхода и до заката солнца, то можно увидеть почти все те особенности света, которые рассматривались в искусственном освещении, но только в большем масштабе и большей полноте световой гаммы. Взяв какой-либо об'ект наблюдения—дом или группу деревьев, или то и другое вместе—фотограф увидит за весь солнечный день, какие метаморфозы делает солнце. То дом и деревья кажутся легкими и воздушными—в освещении против света, то крепкими и литыми—под лучами полуденного солнца, то смотрятся орнаментальным силуэтом—в лучах заходящего солнца. И каждый новый день и каждое время года дают вариант этих кажущихся изменений натуры, обостряя или смягчая их силу.

Нужно ли описывать все те эффекты освещений, которыми богат свет природы, когда, например, лучи солнца прорываются сквозь облака и бегут цветными пятнами по полям и долам, или когда солнце в упор освещает громады облаков и надвигающуюся грозовую тучу, или когда последние лучи заходящего солнца играют на верхушках деревьев, зданий и загораются яркими бликами в стеклах окон—все это так разнообразно и

неповторяемо, каждый раз по-новому, со своим, присущим этому дню, оттенком. Все описания были бы излишни и практического смысла не имели бы: фотограф должен сам подойти, как говорится, лицом к лицу к неисчерпаемым богатствам природного света и изучать его неустанно.

Тут только желательно немного сказать относительно использования солнечного света для с'емки портрета. При свете солнца, особенно среди дня, фотографа будут смущать—и слишком резкие тени под глазами и носом, и, быть может, излишняя четкость лепки форм в светлой части лица, и яркие блики на выпуклостях черепа и мускулов. Все это будет казаться неизбежным, хотя бы это и не подходило к типу лица. Но это далеко не так. Все эти свойства могут быть использованы в положительном смысле, только нужно найти соответствующее соотношение между светом и тенью на лице. Всевозможными экранами, отражающими плоскостями из различных материалов (металла, бумаги, стекла, зеркал) и, наконец, в виде подсвета искусственным светом ламп можно в достаточной мере ослабить тени и привести к гармоничной увязке все пятна и таким путем передать задуманный образ.

Что касается д н е в н о г о освещения, характерной чертой которого является его рассеянность, его равномерность распределения, то оно слабо действует на выявление форм предмета, но зато целиком сохраняет

СВЕТ СНИЗУ. Здесь интересно проследить силу действия света, направленного с двух сторон. Самые обыкновенные предметы: тарелка, яйцо и скатерть видоизменяются и кажутся не совсем обычными

его природную тональность. Благодаря этому свойству дневного освещения темные и светлые пятна в изображении остаются почти в тех же соотношениях, какие они имеют в натуре, чего мы не можем наблюдать при направленном свете. Дневной свет не дает резких очертаний, контрастов света и тени—он спокоен и ровен и не дает резких эффектов, как это было при других освещениях. Спокойствие, мягкость, можно сказать «воздушность» этого освещения дают возможность фотографу оформлять сюжеты, требующие тонких, тональных переходов.

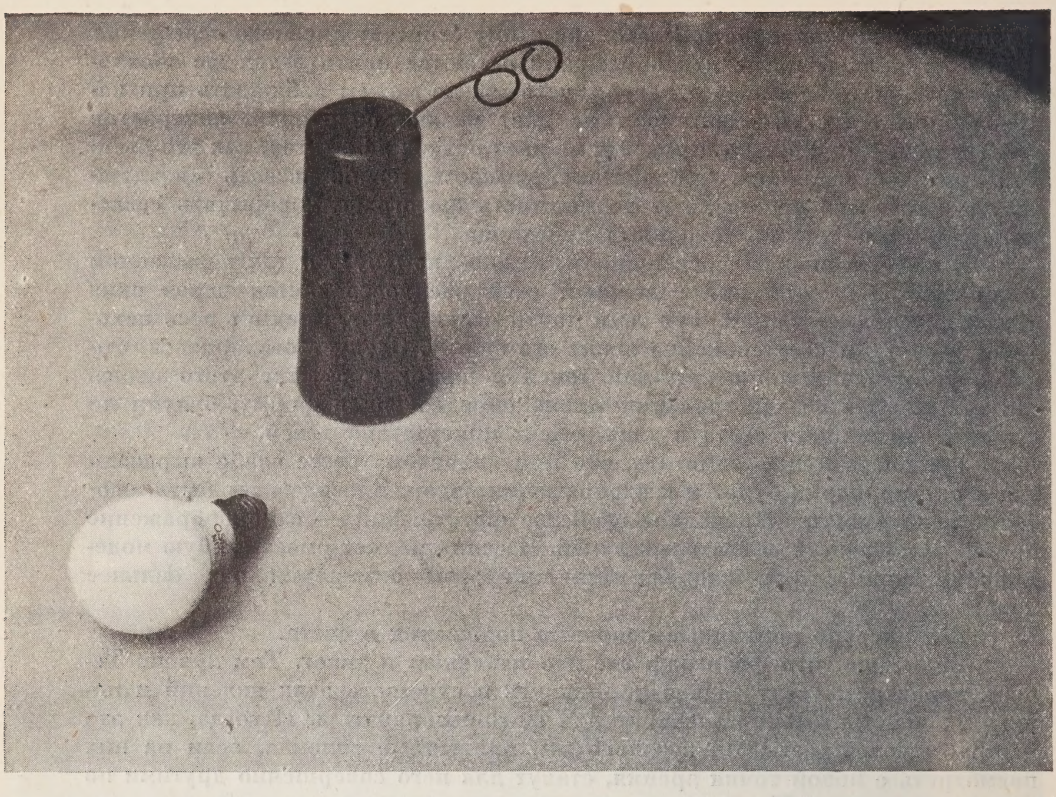
В связи с дневным освещением, нужно упомянуть о так называемом «плоском» свете, когда дневной свет распространяется через окна прямо на предмет с'емки. Тут тени почти отсутствуют, предмет весь находится в свету, и свет спокойно лепит его форму. Следует оговориться, что здесь упоминается об отсутствии теней в широком смысле этого слова, так как вообще всякая градация тонов, определяющая форму, будучи по существу переходом света в тень, имеет присутствие теней.

Тут опять нужно заметить, что при «плоском» свете слабо выраженная в натуре форма будет и в изображении вялой. Здесь, может быть, особенно ясно выступает основное свойство фотографии — самоизображение предмета посредством световых лучей. И если предмет имеет слабую моделировку форм, то в изображении при этом освещении она сильнее не будет.

Вот вкратце первичные основные положения о свете.

Возможно, что фотограф все это наблюдал и знает. Тем лучше. Теперь перед ним стоит задача проникнуть в сущность этих явлений и понять их действительное значение для фото-изображения. И тогда, как это часто бывает, простые и, казалось бы, привычные явления, если на них посмотреть с новой точки зрения, станут для него совершенно другими по своей значимости. Поэтому краткие характеристики освещений, приводимые здесь, имеют своей целью не описывать эти явления, а главным образом показать, какое влияние они оказывают на видимость предмета, и довести до сознания фотографа мысль о действительной важности света для его искусства. Свет для фотографа не есть только освещение натуры для того, чтобы произвести с'емку, нет,—свет для него является орудием оформления его произведений. Светом он лепит форму, выявляет об'ем, увязывает композицию, перегруппировывает тональность видимого. Фотограф светом делает то, что натура приобретает качества, какими он задумал наделить ее в своем замысле. И все свойства, рассмотренные нами в различных освещениях, являются как-раз теми элементами светописи, которые имеются в руках фотографа как творца. В его силе взять именно столько теней и такой напряженности, какую нужно, чтобы передать образы, возникшие в его воображении. Светом фотограф может изменить натуру почти до неузнаваемости и выявить тот или иной ее характер. В работе со светом фотограф находится в своей стихии, как художник-живописец в работе с цветом. Таким образом свет для фотографа есть элемент творческой работы, а не только освещения натуры.

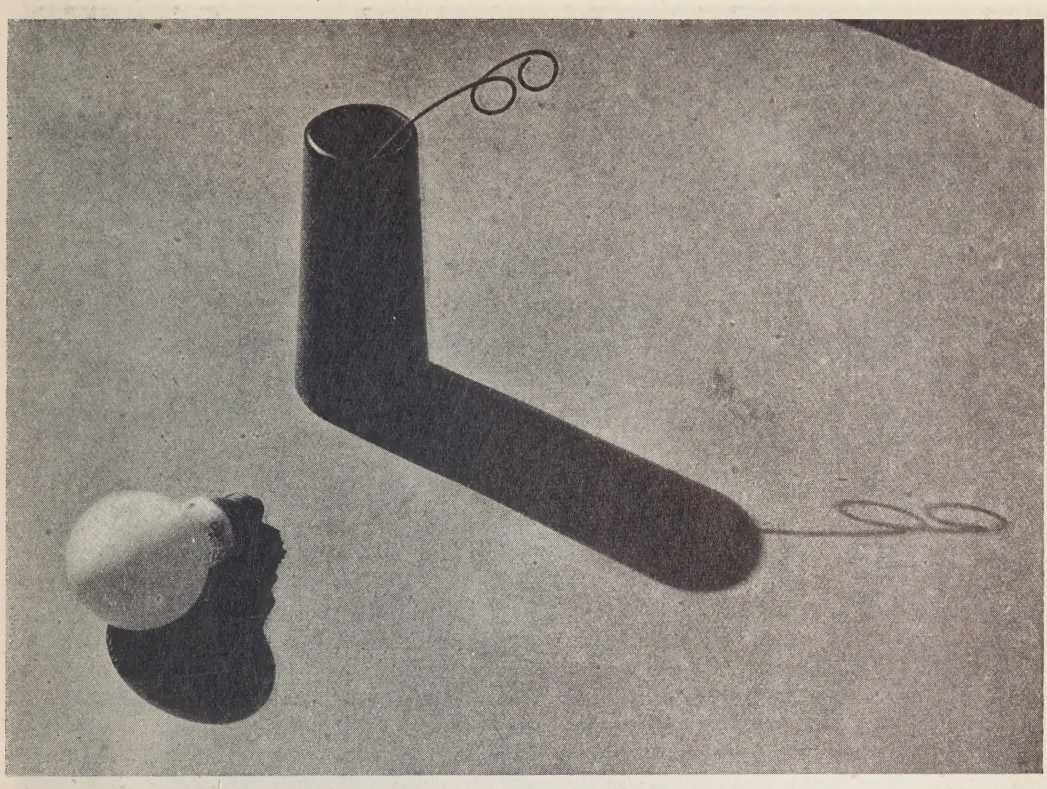
Фотографу свет нужно знать больше чем кому-либо. Ему, как режиссеру, нужно управлять светом так, чтобы в изображении он давал гармонию света и тени, он должен суметь взять именно ту силу света, которая дает нужную проработку форм, и найти тени, наиболее выгодные в ком-



НЕУРАВНОВЕШЕННАЯ КОМПОЗИЦИЯ. Предметы, будучи расположены к одному краю, делают изображение неуравновешенным. Отсюда неустойчивость композиции — перевешивает левая сторона

позиционном отношении, и увязать их со светом так, чтобы получилось цельное и сильное впечатление. Чтобы добиться всего этого, фотографу придется немало поработать, немало вложить внимания и упорства в дело изучения света. Чтобы вникнуть и как бы ощутить всю световую гамму, все нюансы света, ему необходимо проделать самому ряд опытов и разработок с освещением. Только тогда он поймет всю важность и значение малейшего отклонения тени, ослабления или усиления света и взаимоотношение света и тени между собой.

В процессе работ фотограф непосредственно увидит влияние света и на композицию, и на форму, и на тон предметов. Уже говорилось, что совершенно не безразлично, где расположены тени, какой они величины и какой степени темноты, так как все это влияет на композицию в изображении. Расположение теней там имеет такое же значение, как и расположение самих предметов, а иногда и еще большее. Это бывает особенно заметно тогда, когда тень входит определенной силы пятном в изображение и дает недостающее всей композиции равновесие, или когда тень становится композиционным центром, когда все изображение в сущности строится на тени, как на наиболее важном зрительном пункте. Во всяком случае значение тени настолько велико, что малейшее



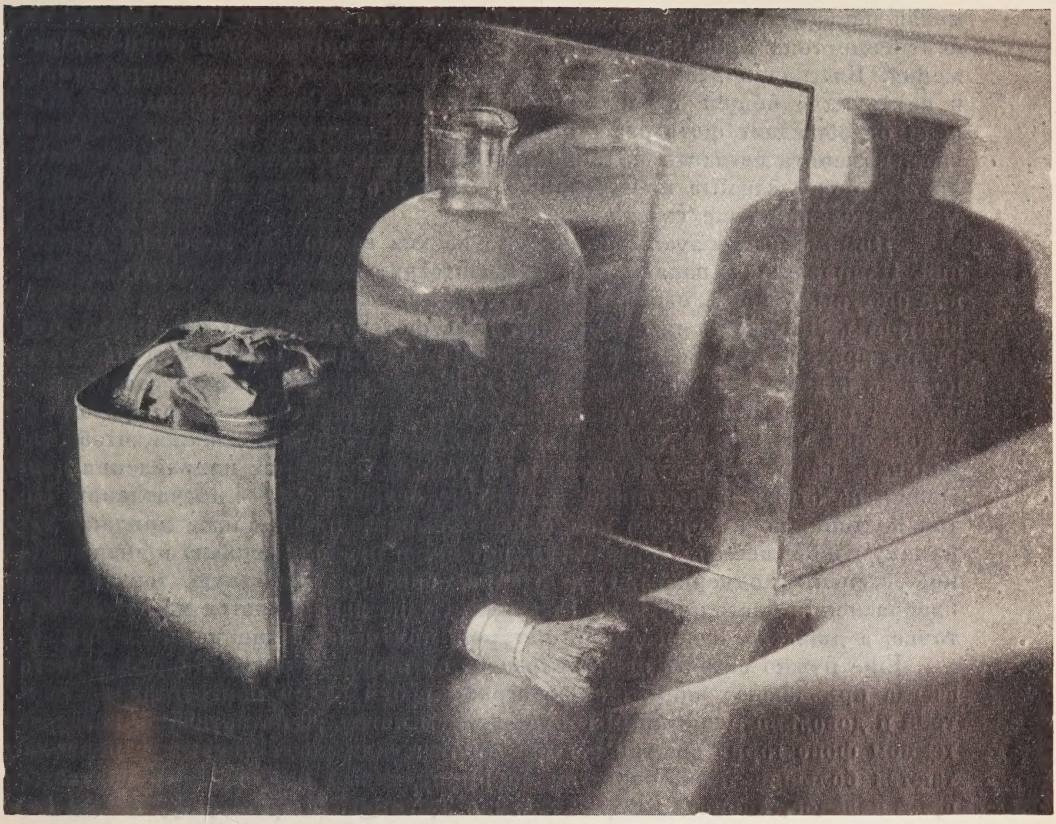
УРАВНОВЕШИВАНИЕ КОМПОЗИЦИИ ТЕНЬЮ. Свет направлен слева. Падающая тень заполнила пустое пространство и силой своего пятна уравновесила композицию снимка

передвижение или увеличение ее так или иначе отражается на общей композиционной установке. Неудачно введенной тенью легко разбить твердо построенную композицию, и, наоборот, хорошо найденная тень в неувязанной композиции скрепляет, об'единяет своим пятном все части изображения в одно целое (стр. 60, 61). Неменьшую роль в композиции играют и световые пятна. Многие наблюдали, как иногда пятна солнечного света в комнате или на дворе становятся даже основными пятнами в изображении—настолько они интересны и сильны. Возможно, что фотограф уже не раз использовал такие солнечные блики, привлеченный их игрой на снегу, земле или стене, но особенно велико их значение в так называемых «не интересных»—однотонных и скучных сюжетах, когда снимаемые предметы не имеют между собой никакой композиционной увязки. В таких случаях пятна света спасают положение и придают изображению зрительный интерес (стр. 62, 63).

Работая со светом, фотограф неизбежно столкнется и с влиянием света на форму, о котором тут уже упоминалось, и на которое фотографу нужно обратить особое внимание. Значение света для выявления формы—громадно. Между тем, казалось бы, фотограф имеет готовые формы, которые видоизменить он никак не может и ему остается только осветить их,

ВНЕСЕНИЕ СВЕТОВОГО ПЯТНА В КОМПОЗИЦИЮ. Первый момент. Свет рассеянный, и предметы выглядят серыми и скучными

чтобы произвести с'емку. Да, это так, пока фотограф не вносит в свое изображение никаких образов, никаких замыслов и отображает все так, как оно есть со всеми случайностями и ненужными подробностями. Но как только он захочет передать характер своей натуры, ему придется искать иные способы оформления, иной подход к изображению натуры. В работе со светом к этому открываются большие возможности — одна и та же форма может быть показана по-разному, в разной степени силы. Конечно, вылепить светом форму предмета или лица согласно задуманному образу не так просто; тут помимо понимания самой формы, как таковой, нужно и тонкое понимание света. Очевидно, фотографу для каждой модели нужно будет найти определенное количество света, количество источников света и их расположение, каждый раз в различных комбинациях, смотря по об'екту. Тут он поймет, что совершенно не безразлично, как осветить старика или молодого человека, ребенка или девушку, и что для одного подойдет мягкий, рассеянный свет, а характер форм другого лучше выявится сильным светом с прозрачными или резкими тенями. И больше того—тут он увидит, что с переменой освещения даже при небольшом уменьшении или увеличении световых еди-



ВНЕСЕНИЕ СВЕТОВОГО ПЯТНА В КОМПОЗИЦИЮ. Второй момент. Направленный сильный луч света совершенно видоизменил композицию. Появились интересные тени, блики и преломление лучей света в стекле

ниц одно и то же лицо будет казаться то крепким и мощным, то мягким и расплывчатым, то острым и угловатым, что по существу и передает действительное лицо человека. Человеческое лицо изменчиво, подвижно и даже в небольшой промежуток времени принимает много различных выражений, влияющих на форму его лица. Человек недоволен, сердится, человек улыбается, смеется, человек плачет—его лицо никогда не застывает в неподвижную маску. Это многообразие фотограф приводит к единству и путем всевозможных софитов, рефлекторов, экранов регулирует свое освещение до тех пор, пока не добьется нужной моделировки форм. В этих опытах фотограф разовьет чувствительность своего глаза к силе света и будет видеть малейшее ослабление или усиление света, подобно тому, как это видит художник в отношении оттенков цвета.

Кроме формы и композиции, влияние света распространяется и на тональные соотношения предметов. То, что мало выделялось и было слабо по тону в натуре, от освещения выступает вперед, и, наоборот, то, что было значительно по тону, сливается с тенью и теряет силу. Свет делает как бы перегруппировку тональных соотношений предметов, совершенно

меняя первоначальное расположение пятен. Это свойство света влиять на изменение тона предметов—весьма ценно для организации фото-изображения. Благодаря этому представляется возможность внести коррективы в натуру для общей композиционной установки. Свет до некоторой степени освобождает фотографа от связанности натурой, позволяет вносить свое, изменять согласно надобности силу пятен, тушить одни и выявлять другие, более важные по его замыслу. Все это говорит о колоссальной и действительной силе света.

Помимо всего этого, освещение весьма важно для передачи движения. Направлением падающих теней фотограф может подчеркнуть движение фигуры, усилить стремительность бега и создать впечатление большой быстроты. Длинными падающими тенями фотограф может сделать то, что взгляд зрителя будет одновременно итти как по движущейся фигуре, так и по тени и даже уводиться ею за пределы изображения. Такое скольжение взгляда сильно способствует впечатлению движения. Конечно, фотограф с большим вниманием должен распределить свет при движении, чтобы не получить обратный результат,—чтобы тень не перебила направления движения, не отвлекла в сторону и этим не ослабила бы впечатления. Не только тени, но и хорошо найденные световые пятна также придают динамику изображению. Пятна света, ритмично расположенные, в значительной степени подчеркивают движение, образуя известную текучесть в изображении, благодаря чему глаз зрителя не закрепляется на какой-либо точке, а движется совместно с фигурой, получая ощущение движения.

Еще нужно сказать несколько слов об эффекте света. Эффекты света всегда привлекают внимание фотографа своей силой контрастов света и тени и довольно необычным соотношением пятен. Действительно, когда на темном фоне горят два-три световых пятна, или когда тянутся и переплетаются большие тени, образующие причудливый орнамент, то создается оригинальное, а иногда поразительное зрелище. И фотографу всегда кажется, что если он запечатлеет световой эффект, то его изображение приобретет силу. Но это далеко не так. Очень часто эффект бывает настолько грубым, что он скорее отталкивает, чем привлекает. Эффект света только тогда хорош и убедителен, когда найдена его мера и когда он оправдывается темой. Эффекты света только при умелом применении дадут силу неожиданности, поразительности впечатления.

Обращая внимание фотографа на действительное значение света в его работах и на все описанные свойства света, мы не будем устанавливать никаких конкретных приемов освещения для каких-либо предметов, считая это делом творческих сил каждого фотографа. Это вполне понятно—всякая рецептура по этому поводу была бы крайне наивна, поскольку затрагивается художественная сторона изображения. Все в мире настолько разнообразно и далеко от какого-либо штампа, что даже очень мудрый совет в этом случае может оказаться платьем, которое надевают на всех без различия и которое оказывается то длинным то коротким, то широким то узким. Ясно, что каждый об'ект требует к себе не механического отношения, а полного внимания фотографа, если тот желает передать подлинный характер предмета. Не менее ясно и то, что при одном и том же свете всех одинаково снимать невозможно. И это хорошо, что каждый раз фотографу нужно искать всё новые комбинации освещения, всё новые соотношения сил света—в этом залог получения ярких и не трафа-

ретных снимков. Безусловно, это труднее, чем пользоваться готовыми советами, но зато бесконечно полезнее, так как развивает сознательное и самостоятельное отношение к разрешению задачи. И, быть может, фотографу много придется помучиться, поработать, прежде чем остановиться на каком-либо освещении. Но эти искания, неизбежные в искусстве, дадут ему возможность создать подлинные художественные произведения.

ПЕРЕДАЧА ПРОСТРАНСТВА. Дано ощущение глубины масштаба и даже высоты снятого помещения

ГЛАВА ПЯТАЯ

ПРОСТРАНСТВО

Ширь полей, водные просторы, глубина и высь неба дают нам ощущение бесконечного пространства. Ощущение это никогда не покидает человека. И не только в широких масштабах, но и во всем окружающем воспринимает человек пространство. Художник же иногда в очень короткой глубине чувствует необычайно остро пространственность натуры. Вопрос не в величине расстояния, а в ясности ощущения пространства. Для фотографа передача пространства и, главное, осознание этого явления становятся неизбежной задачей, которую он должен разработать как изобразитель, как художник своего искусства. Постигнуть сущность пространства, «видеть» и ощущать его в полной мере—будет основной работой фотографа в этом направлении.

В сущности каждый об'ем сам по себе уже занимает некоторое пространство. Фотограф, передающий об'ем предмета, невольно затрагивает и передачу пространства, в котором этот предмет находится. Обычно принято считать пространством большие расстояния, главным образом в пейзаже. Но пространственность присуща всему. Как бы ни была коротка глубина натюр-морта или комнаты, фотограф должен дать ощущение пространства в изображении. Ему нужно так разместить элементы, характеризующие пространство, чтобы изображение уводило глаз зрителя вглубь и создало такое же ощущение пространства, какое он получает от действительности. И поэтому явления, свойственные пространству, т.-е. постепенное уменьшение предметов, уходящих вдаль, а также с увеличением расстояния уменьшение ясности очертаний форм предметов должны быть изучены фотографом в должной мере. Словом, фотографу следует ознакомиться с перспективой.

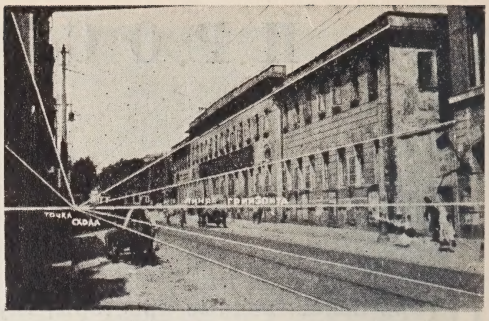
Собственно говоря, фотографическое изображение есть изображение перспективное; поскольку же оно связано с перспективой, фотографу нужно знать основы оптического закона—уменьшение и сокращение предметов в перспективном виде. Знание этого закона даст возможность фотографу использовать перспективу в художественных целях.

Существуют два рода перспективы—перспектива линейная и перспектива воздушная.

Рассмотрим линейную перспективу. Как известно, предметы в перспективе, будучи одинаковыми по величине, по мере удаления от зрителя кажутся все меньше и меньше, а стороны этих предметов, уходя вглубь, сокращаются и кажутся уже и короче. Здесь ясно выступает стремление параллельных между собой линий, идущих вглубь по направлению взгляда, сойтись в одной точке. Эти линии, перпендикулярные к изобразительной плоскости, в своем продолжении сойдутся в одной центральной точке—главной точке схода. Главная точка схода

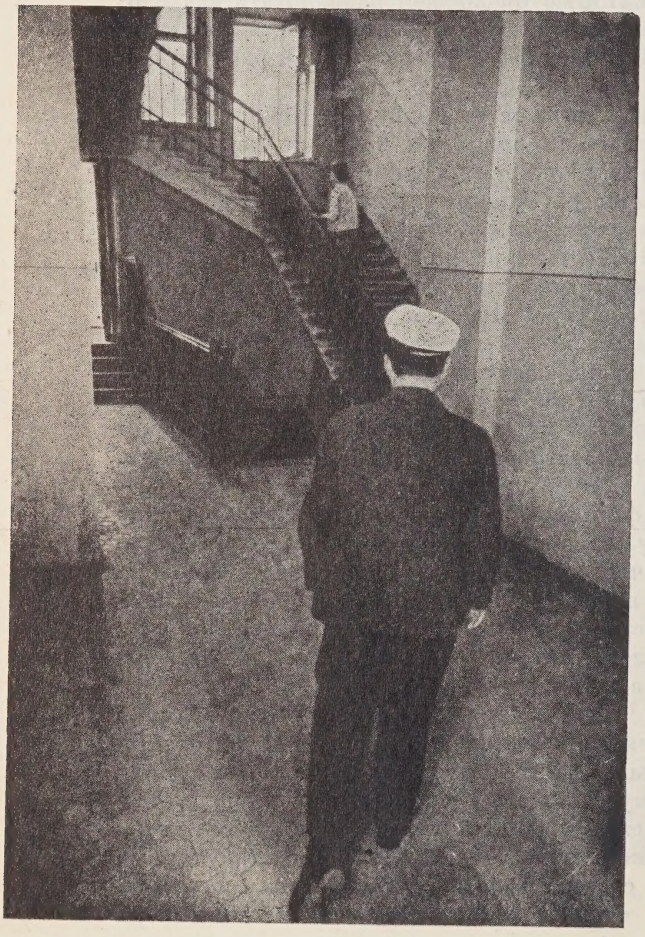
лежит на уровне глаз зрителя— на уровне линии горизонта.

Если человек сядет на землю, то линия горизонта опустится низко; человек встанет—и линия горизонта поднимается; человек поднимется выше — и линия горизонта поднимется вместе с ним: она всегда на уровне глаз человека. В зависимости от расположения горизонта, большинство линий бежит снизу вверх или сверху вниз.



ПЕРСПЕКТИВА С ГЛАВНОЙ ТОЧКОЙ СХОДА. Все линии, уходящие в глубину, стремятся в главную точку схода

„ПЕРСПЕКТИВА ВСАДНИКА". Эта перспектива открывает вид на предметы сверху. Она так же интересна, как „лягушечья перспектива", здесь только меньший раккурс



Кроме главной точки существуют и боковые точки схода. К ним стремятся линии, идущие под углом в сорок пять градусов. Когда предмет стоит углом к зрителю, то линии его сторон сходятся в боковых точках схода.

Линии горизонта или просто горизонт — смотря по тому, где он находится,—сильно видоизменяют перспективное изображение. При низком горизонте образуется так называемая «лягушечья перспектива» — это когда пол или плоскость земли слишком резко сокращаются, в то время как потолок и предметы вверху выглядят вытянутыми и кажутся странными, хотя перспективно они сокращаются правильно. И если такое изображение сравнить с обычной перспективой, когда линия горизонта взята на уровне глаз человека, то разница получится большая. Прежде всего здесь обращает на себя внимание слишком большая верхняя часть изображения — над горизонтом и слишком маленькая нижняя—под горизонтом, отчего создается впечатление, что человек смотрит на все предметы, лежа на земле или на полу. Отсюда и некоторая не-

ПЕРСПЕКТИВА С БОКОВЫМИ ТОЧКАМИ СХОДА. Точек схода не видно, они лежат за пределами изобразительной плоскости

обычность в видимости этих предметов. Самые простые и привычные предметы выглядят массивнее, монументальнее и кажутся величественными. С изобразительной стороны в «лягушечьей перспективе» интересно преобладание линий, стремящихся вниз, особенно заметное в архитектурных сюжетах, когда почти все изображение бывает заполнено вертикальными и сильно наклоненными линиями. Ритм этих линий, монументальность предметов при низком горизонте должны быть очень интересны для фото-изображения в декоративных мотивах.

Неменьшую разницу, по сравнению с обычной перспективой, мы будем иметь при высоком горизонте—при так называемой «перспективе всадника». Тут замечается обратное явление тому, которое мы наблюдали в изображении с низким горизонтом; здесь большинство перспективных линий стремится вверх, и нижняя часть изображения—очень большая сравнительно с верхней, считая от линии горизонта. В изображении с высоким горизонтом всегда получается некоторая панорамность. В нем предметы можно рассматривать с известной последовательностью, двигаясь в глубину. Изображение с таким горизонтом дает возможность показать много предметов с ясной определенностью планов каждого. Массовая сцена, показанная таким образом, дает полное представление о количестве людей и их действиях. Высокий горизонт во многих случаях дает более верное впечатление о масштабе

„ЛЯГУШЕЧЬЯ" ПЕРСПЕКТИВА. Тут налицо все особенности этой перспективы—преувеличение первого плана и предметов, впереди стоящих. Фигура человека кажется гигантской. Эта перспектива интересна, как возможность подчеркнуть, увеличить нужный предмет или часть его

ПЕРСПЕКТИВА „ПТИЧЬЕГО ПОЛЕТА“. Снимок сделан с высокой точки, и улица видна в своем плане. Пространственность ее подчеркивают длинные тени и темные фигуры на разных планах, уводя взгляд в глубину

и протяженности видимого, чем при обычной перспективе с горизонтом на уровне нашего зрения.

Еще большая разница видна в изображении с «перспективой птичьего полета». В таком изображении все линии предметов как бы приподнимаются, а сами предметы, даже будучи очень высокими, показывают обычно невидимые нами части, например, крыши зданий сверху, и потому кажутся иногда странными. Вид сверху еще шире открывает панораму видимого, еще лучше показывает масштаб площади, занимаемой предметами. Тут, «как на ладони», видны предметы, их конструктивные соотношения и связь между собой. Тут больше чем в каком-либо изображении выявляется план. Такое изображение можно долго рассматривать, передвигаясь, точно по плану, взглядом от одного предмета к другому. «Перспектива птичьего полета» имеет в себе всегда определенный эффект, который поражает зрителя новым показом знакомых ему предметов. И очень часто такое изображение дает более верное впечатление о величине, например, площади, улицы или реки, чем если бы они были сняты с обычной точки зрения.

Хотя в фото-изображении перспектива получается автоматически, и фотограф может не уметь строить перспективного изображения предметов, но знать законы и особенности перспективного изображения он должен для того, чтобы видеть, учесть и поймать пучок линий, стремящихся в главную точку, как-раз в том направлении, какое наиболее выгодно для передачи предмета. Необдуманная, случайно взятая перспектива может дать неверное впечатление о предмете, например, когда здание вместо того, чтобы выглядеть грандиозным, покажется невыразительным и небольшим. Удачно же взятые горизонт и точка схода могут подчеркнуть и выявить достоинства предмета и сделать изображение сильным по впечатлению. Умение мысленно реконструировать видимое и отчетливо находить точку схода в натуре сделает изображение фотографа ритмичным в его линейных элементах. Если фотограф в каждом предмете будет видеть хотя бы главные линии, образующие его перспективный вид, и считаться с ними как с элементом, строящим его изображение, то он скорее избежит всяких неожиданностей и случайностей в своей композиционной работе.

Большое значение для перспективного вида фото-изображения имеет расстояние, взятое между предметом и аппаратом. На этой почве бывают так называемые «искажения» изображения. Как известно, угол зрения об'ектива много больше угла зрения человеческого глаза, и потому он охватывает поле зрения гораздо шире, чем это делает человеческий глаз, и отсюда — искажения. Это случается главным образом, когда аппарат стоит слишком близко к предмету с'емки, или когда матовое стекло не расположено в вертикальной плоскости, а наклонено кверху или книзу. Искажения эти особенно бывают заметны в архитектурных снимках.

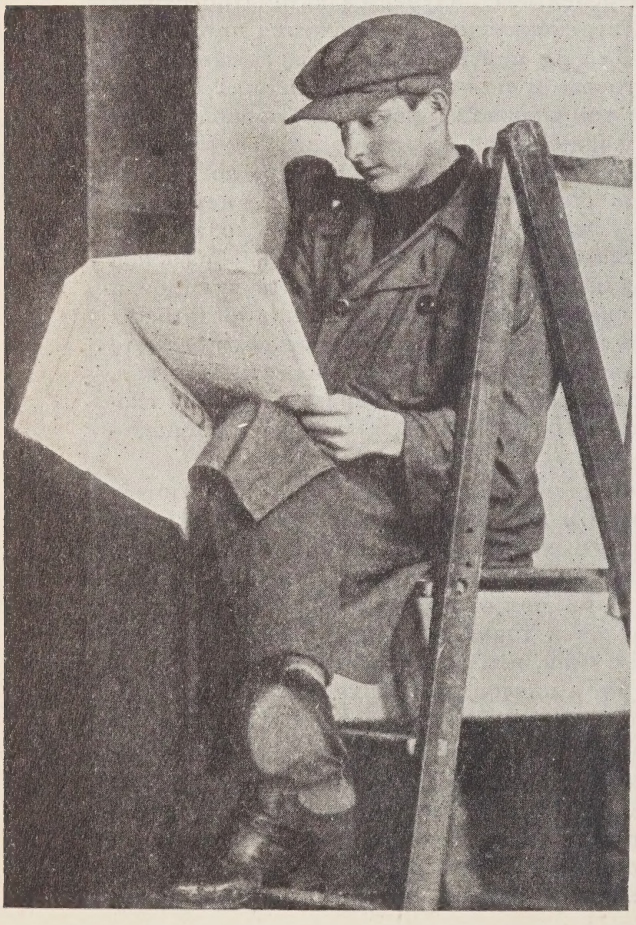
Величина расстояний, хоть и не так заметно, но отражается при с'емках портрета и фигуры. В зависимости от расстояния одно и то же лицо может казаться шире и уже или выглядеть нормальным. Точно так же и с фигурой. Опытный глаз всегда найдет разницу при сравнении двух снимков, сделанных с одного и того же человека при разных расстояниях. Он увидит, что на снимке, сделанном близко, все выдающиеся части

(колени, руки, ноги) кажутся шире и крупнее, чем на снимке, сделанном с дальнего расстояния, и что линии аксессуаров (стола, пола, стула и т. д.) сильнее сокращаются на первом, чем на втором.

Фотографу интересно проследить влияние расстояния на правильность изображения в собственных опытах. Ему нужно это сделать для того, чтобы яснее разглядеть, в чем происходит искажение и насколько, тем более, что иногда в художественных целях допущенное искажение улучшает снимок, сильнее подчеркивая характер предмета. Очень часто изображение, взятое с усиленным сокращением линий, дает бо́льшую остроту произведению с драматическим сюжетом, чем если бы оно было построено с правильной перспективой.

Когда вопрос стоит о построении снимка, о его композиционной стороне, то некоторое искажение перспективы может быть оправдано как средство, оформляющее изображение. В данном случае вопрос о правильности должен быть сведен к тому, чтобы зритель, глядя на снимок, не замечал правильности или неправильности, а воспринимал бы произведение в целом, как бы оно ни было построено. Может быть, в известных случаях нужно скорее бояться излишней сухой правильности, чем искажения, позволяющего сильнее выявить основную задачу произведения. Пусть в снимках будут искажения, но только как необходимое средство, а не как цель изображения. Свойство изменения перспективы от расстояния весьма ценно для фотографа при условии умелого использования, так как дает некоторую художественную свободу в его работах.

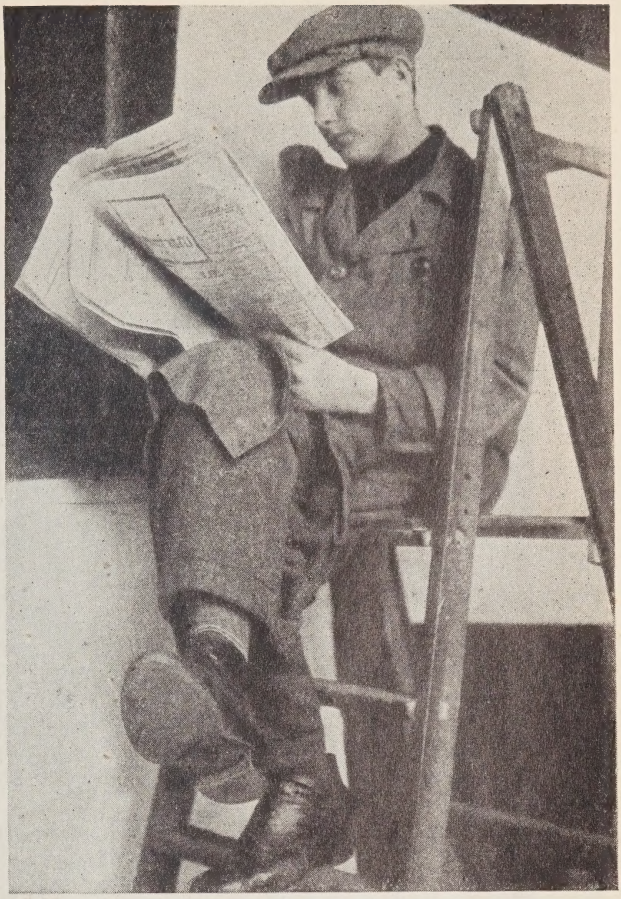
ВЛИЯНИЕ РАССТОЯНИЯ НА ИЗОБРАЖЕНИЕ. Первый момент. Фигура снята со сравнительно большого расстояния



Помимо расстояния на перспективный вид изображения имеет свое влияние точка съемки. Одна и та же голова, снятая с разных точек, существенно изменяется. Так, снятая снизу она кажется откинутой назад, нос и лоб сокращаются, подбородок сильно выступает вперед, и вообще все лицо становится как бы короче и шире. А голова, снятая сверху, выходит на снимке наклоненной вперед, и на первый план выступают череп и лоб,

лицо же все сильно уменьшается. При сравнении эти изображения головы сильно отличаются от снимка, сделанного прямо на уровне лица, когда черты лица перспективно почти не сокращаются. Эти так называемые р а к к у р с ы должны быть изучены фотографом, как явления интересные в перспективном и композиционном отношениях.

В фотографии до сих пор еще существует какая-то шаблонность в выборе точки с'емки. Нужно сказать, что всякое перспективное изображение, — а таким является, в самом строгом смысле этого слова, фотография,—ставит зрителя на место точки с'емки, на место об'ектива. В большинстве случаев для с'емки берут какую-то срединную точку—и почти всегда прямо,—которая ни в какой мере не отвечает тому «кругу зрения», которым обладает человеческий взгляд. Обычная точка с'емки со штатива находится где-то между точками зрения стоящего и сидящего человека. Хотя в идеале фотография и стремится следовать человеческому зрению, т.-е. изображать так, как видит наш глаз, но в этом отношении она сильно ошибается. Устройство некоторых аппаратов, например, зеркальных камер и других, таково, что не позволяет снимать иначе, как только держа их на уровне живота, да и штативные камеры помещаются ниже уровня нашего зрения и не вращаются ни вверх ни вниз. Стремясь к правильности изображения, фотографы совершенно забывают о том, что человек во многих случаях смотрит на предметы в раккурс. Например, предметы на столе мы чаще видим сверху, но фотограф, снимая натюр-морт на этом столе, непременно пригнется и избежит естественного раккурса. Это же мы наблюдаем и в портретах, в нарочитости их прямого, позирующего вида, и чаще всего в изображении детей, которых снимают с подставки. Фотограф никогда не снимает ребенка так, как мы его видим,— сверху вниз, а обязательно поднимет его до уровня об'ектива. Между тем эти раккурсы правдивы и интересны. Обратите внимание, какое богатство точек зрения имеет человеческий глаз. Мы идем по улице и смотрим прямо,



ВЛИЯНИЕ РАССТОЯНИЯ НА ИЗОБРАЖЕНИЕ. Второй момент. Фигура снята с более близкого расстояния. Ближайшие части тела (ноги) вышли преувеличенными

РАККУРС. Точка с'емки взята снизу

вверх, вниз, вбок, и видим бесконечные раккурсы — очень слабые и очень сильные — в пределах подвижности нашей головы. А у большинства фотографов, судя по их снимкам, как-будто выходит, что человек обладает неподвижной головой и смотрит только прямо и не видит никаких раккурсов. Где же тут стремление следовать человеческому зрению? В этом случае фото-глаз не передает тех впечатлений, которые имеет наш глаз. Казалось бы, с этой стороны фотография благодаря своей моментальности изображения является единственным видом изобразительного искусства, позволяющего запечатлевать самые неожиданные и мимолетные повороты и раккурсы людей и предметов. Если живопись чуждалась необычных точек зрения, может быть, отчасти в виду большой сложности перспективного построения, хотя и там были раккурсные с фигурами плафоны (потолки), то фотография в этом отношении свободна. Она может совершенно не считаться с перспективной сложностью—там все это происходит автоматически. Но высказанные соображения абсолютно не значат, что все

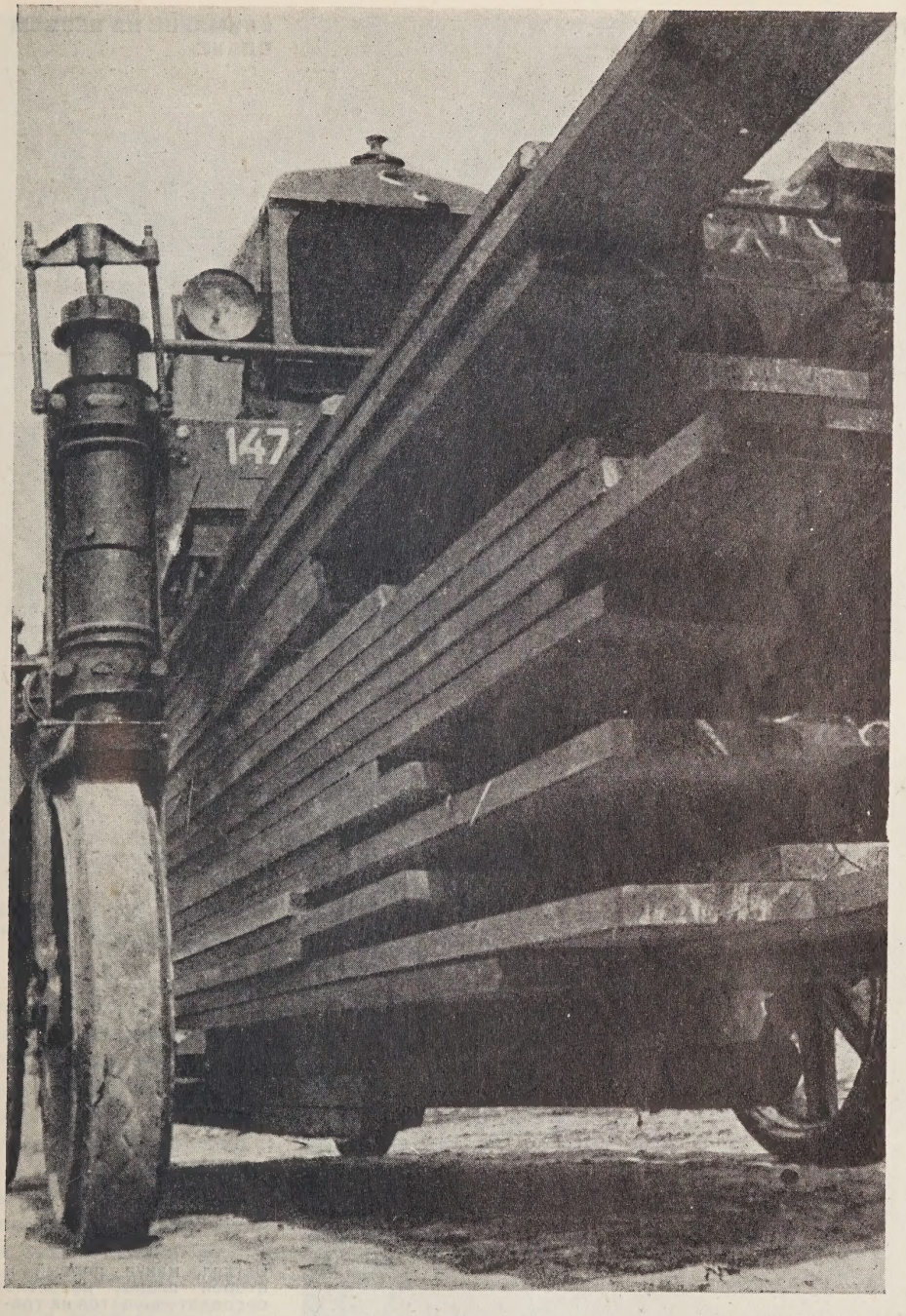
РАККУРС. Точка с'емки взята сверху

ОПРАВДАННОСТЬ РАККУРСА. Первый случай. Этот „общий вид" не дает представления о работе машины, хотя тут видны зерно, и люди, и сортировка. Сущности работы нет

нужно снимать только сверху или снизу, непременно в каком-нибудь раккурсе, а, наоборот, всегда искать для каждого изображения свою точку с'емки, которая бы лучше выявила основной характер снимаемого. Утверждение, что лучшие точки с'емки—сверху или снизу, явилось бы своего рода эстетизмом. Раккурс — без всякого повода, без всякого оправдания — во имя самого раккурса выглядит трюком.

Выбор расстояния и выбор точки с'емки могут соединяться в исканиях фотографа. Эти два фактора изменения правильного вида предмета должны быть в достаточной мере исследованы фотографом. Ведь перед каждой с'емкой перед ним встают

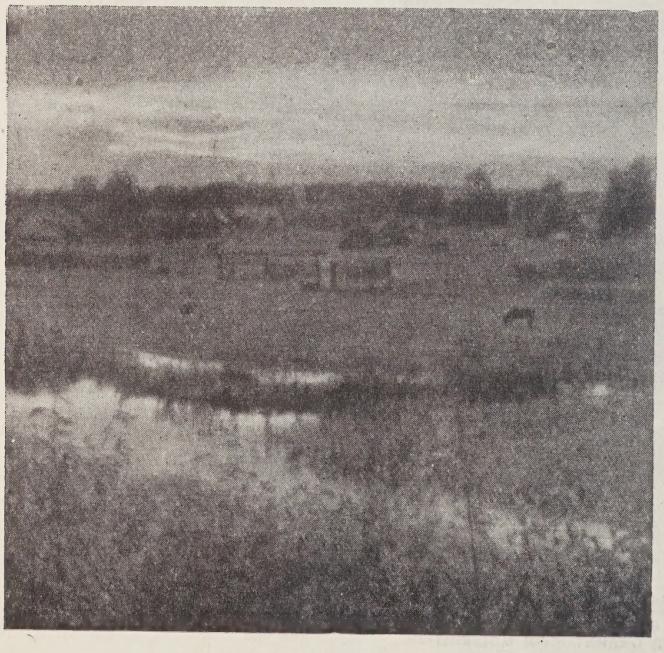
ОПРАВДАННОСТЬ РАККУРСА. Второй случай. Чтобы показать, как именно сортируется зерно, использован раккурс (верхняя точка с'емки), показывающий внутреннее устройство машины. Некоторая необычность показа целиком себя здесь оправдывает, раскрывая действие сортировки и сосредоточивая внимание на ее механизме. Раккурс использован не эстетно (во имя раккурса), а деловито



ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПЕРСПЕКТИВЫ В СНИМКЕ. В снимке хорошо использована перспектива для передачи мощи автолесовоза. Удачно взяты низкий горизонт и направление линий досок находящихся под радиатором машины

ВНИМАНИЕ НА ПЕРВОМ ПЛАНЕ

Сюжет и сила тонального пятна останавливают внимание на первом плане



ВНИМАНИЕ НА ТРЕТЬЕМ ПЛАНЕ

Взгляд, минуя первый и второй планы, невольно сосредоточивается на третьем, как наиболее интересном в зрительном отношении плане

ВНИМАНИЕ НА ВТОРОМ ПЛАНЕ. Изображение построено на трех тонах: светлом (небо и вода), темном (баржи) и среднем между ними (силуэт города). Баржи, как самые темные, наиболее сильные по тону, хотя и находятся на втором плане, привлекают внимание прежде всего

вопросы: откуда снимать предметы—ближе или дальше, вправо или влево, сверху или снизу, где расположить перспективный пучок линий в изображении? Вопросы—чисто композиционные. И потому отказаться от изучения этих двух положений ему никак нельзя: каждая линия в его изображении имеет свое композиционное значение и требует к себе самого серьезного отношения.

Чем внимательнее фотограф отнесется к изучению явлений перспективы, тем легче будет ему удаваться передача пространства. И там, где линейная перспектива не так ярко выражена, он особенно сознательно должен использовать немногие прямые и кривые (забор, тропинка и т. п.) для того, чтобы увести глаз зрителя возможно глубже. Но может случиться, что в сюжете не участвуют предметы с прямыми линиями и взяты, например, кусты и деревья в пейзаже, и тут уже первенствующее значение переходит к воздушной перспективе.

Помимо уменьшения предметов, каждый безусловно наблюдал в природе также и их тональное изменение. Предметы, уходя вдаль, теряют яркость окраски и резкость очертаний форм и совсем вдали кажутся плоскими силуэтами. Создается такое впечатление, что воздух, как среда, заслоняет собой предметы, и чем дальше они отстоят, тем кажутся туманнее. Вот это затуманивание, вуалирование предметов воздухом и называется воздушной перспективой.

В воздушной перспективе различают планы.

Первый план — наиболее резкий, четкий по отношению ко всему изображению. Он может иметь подробности в ясно переданной форме. Второй план — более мягкий, в нем четкость формы теряется, и на нем виден легкий налет дымки. Третий план — самый слабый, обобщенный до силуэта, почти без деталей. Среди этих основных планов могут быть и промежуточные, второстепенные планы. Постепенное, гармоничное слияние планов и создает иллюзию пространства.

В воздушной перспективе основное значение имеет тон. Градацией тонов глаз зрителя, так же как и линией, уводится вглубь. В изображении может совершенно и не быть элементов линейной перспективы, помогающих передаче пространства, а только одни пятна тона, также дающие полное впечатление пространственности. Это так хорошо доказали художники супрематисты (беспредметники), решающие пространство в своих произведениях одними тональными пятнами отвлеченной формы. Вопрос сводится к тому — как и в каком соотношении их расположить.

Говоря о тоне в воздушной перспективе, нужно непременно указать на исключительное влияние в ней освещения. Свет в природе нам ясно показывает прямую зависимость воздушной перспективы от законов силы света. Чем дальше отстоят предметы от источника света, тем слабее кажется их окраска, тем меньше интенсивность в их цвете. Изменение красочности в большой степени зависит от качества и толщины воздушного слоя, отделяющего нас от предметов. Эта воздушная толща, все время колеблющаяся и изменяющаяся, создает тон и облик предметов. Благодаря ей об'ем и форма отдаленных предметов переходят в плоскость, в силуэт, а сами предметы как бы теряют свою весомость и кажутся легкими и воздушными. Степень ослабления ясности форм и отчетливости рисунка предметов зависит от прозрачности воздушной среды. Сравнение воздушной среды юга и севера даст ясное представление об этом. Если на юге все четко и резко как на первом плане, так и на последующих, то на севере, благодаря влажности воздуха разница между планами большая. А в туманы, при наибольшей плотности воздушной среды, образуются эффекты воздушной перспективы — контрасты планов. Влияние света и воздушной среды на передачу пространства так же важно для фотографии, как и влияние линейной перспективы. Только на основе изучения этих явлений фотограф может строить свои произведения и добиваться желательного впечатления у зрителя.

Не всегда в изображении должны присутствовать все три плана, точно так же не всегда все внимание зрителя должно быть сосредоточено на первом плане. В силу художественного замысла оно может быть перенесено на второй и даже на третий план. Разработка планов может быть взята подробно или лаконично, в короткой или длинной шкале то-

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПЕРСПЕКТИВЫ В ПЕРЕДАЧЕ ПРОСТРАНСТВА. В снимке перспектива использована с предельной возможностью. Создается даже впечатление, что передний план как бы находится за затылком зрителя, а изображение начинается со второго плана. Прекрасно чувствуется масштаб поля вследствие очень высоко поднятого горизонта. Первый и второй планы, несмотря на свое однообразие, смотрятся с интересом благодаря фактурной поверхности земли

ПРИМЕР ПЕРЕДАЧИ КОРОТКОГО ПРОСТРАНСТВА

нов—опять-таки в зависимости от замысла. Изображение может быть построено и на двух планах или даже на одном, когда предметы берутся «крупным планом». Но во всяком случае гармония планов должна быть соблюдена.

Расположение планов и тональных пятен при передаче пространства должно быть композиционно увязано между собой. Здесь может быть использован эффект солнечных пятен, теней и отражений. Кроме всего этого, в художественных целях может быть применена различная оптика, смотря по взятому сюжету.

Вот главные положения, которые должны лечь в основу построения изображения фотографом при разрешении им проблемы пространства.

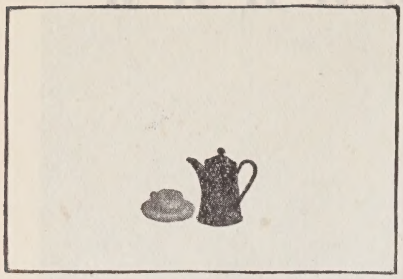
ГЛАВА ШЕСТАЯ

КОМПОЗИЦИЯ

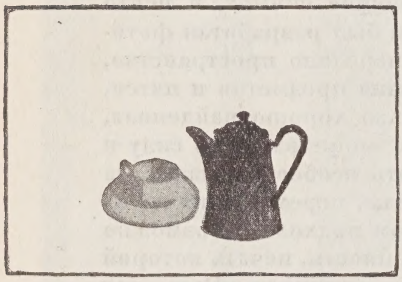
Выбором точки с'емки фотограф затрагивает самый основной вопрос построения снимка, вопрос расположения предметов на изобразительной плоскости — вопрос композиции в узком значении этого слова. Композиция — вот наиболее важная проблема в фотографии. Композиция в фото-изображении является связующим звеном для всех элементов снимка, подобно замковому камню в своде постройки. Уберите композицию из снимка и увидите, как изображение рассыпется на части, и каждый предмет будет смотреться отдельно, без всякой связи с остальными, создавая впечатление разбитости изображения. Значение композиции громадно. Композиция организует все элементы, слагающие снимок, в нечто цельное и спаянное между собой. Как бы хорошо ни был разработан фотографом тон, об'ем или форма в изображении или передано пространство, но если в нем не найдено гармоничного расположения предметов и пятен, снимок не может имет изобразительной силы. Только хорошо найденная, продуманная композиция сможет дать изображению эмоциональную силу и действенность. И потому фотографу нужно обратить особое внимание на расположение в его снимке предметов, даже в пределах перемещения их на малейшее «чуть-чуть». Лишь при таком осмысленном подходе и возможно крепкое построение снимка, лишенного всякой случайности, печать которой лежит, к сожалению, и на наших «художественных» снимках. Ведь вся импрессионистичность, получаемая от применения мягко рисующих об'ективов, и окраска в цвет сепии и другие «приятные» цвета не могут сделать снимок крепким и сильным, если в нем нет композиционного начала. Мы знаем, как такие снимки распадаются на два, а иногда и больше, изображения и смотрятся по частям, несмотря на свою претензию на «художественность». Действительным показателем художественности снимка нужно считать не обработку его, а композиционную построенность снимка, когда он—неделим и крепок, когда из него нельзя ничего убрать или прибавить к нему.

Каковы же свойства композиции, столь важные в построении снимка? В чем заключается их сила? По возможности рассмотрим и проанализируем их значение.

Первичным композиционным моментом для изображения, очевидно, будет уже выбор формата снимка — вертикального, горизонтального или квадратного. Выбор этот диктуется чисто композиционными соображениями: «как» лучше поместить изображаемое. Мы ведь не будем помещать, например, группу высоких елей или скал на горизонтальном формате — он придавит, уничтожит их высоту, перебьет взгляд, идущий по росту деревьев и как бы снизит их, а возьмем скорее вертикальный, который лучше выявит, подчеркнет их характер и направит наш взор вверх.



В принципах выбора формата для нас интересны свойства линий, ограничивающих формат: вертикальных — уводить наш взгляд вверх, и горизонтальных — вести его в стороны, в ширь, а также и вообще способность нашего взгляда скользить в направлении различных линий. Интересно и то обстоятельство, что преимущество остается за более длинными линиями. Для композиции это свойство линий имеет громадное значение. Тут уместно сказать несколько слов о значении линии в изображении вообще. Мы хорошо знаем, что никаких линий в природе не существует — это условность, которой мы определяем ребро соединения двух плоскостей, границу формы и об'ема предметов, а также и общее очертание их, но мы легко воображаем эти линии в нашем сознании, и потому зрительное значение их несомненно. Линии по своему характеру и направлению бывают различные: прямые, кривые, ломаные, наклонные— и все они смотрятся нами по-разному. Одни из них плавны, другие резки и энергичны, третьи, соединяя в себе эти качества, создают ритмичность. Каждая линия в снимке фотографа имеет определенное композиционное значение. Так, все изображение может быть построено им на ритме прямых и кривых, или на ритме параллельных линий, или вертикальных и горизонтальных. Направление линий в снимке очень важно, поскольку уже говорилось о «ведущей» способности линии, так как оно может увести и к краям снимка и, наоборот,—к центру его, к главному предмету изображения и таким образом сосредоточить максимум внимания на нем. Видеть линии, учесть весь поток их, найти им направление есть одна из композиционных задач фотографа. Он не может не обращать внимания на линии в своем изображении, иначе они, идя произвольно, будут перебивать друг друга и произведут впечатление неувязки и случайности в расположении предметов, потому что в конце концов направление каждой линии есть направление самого предмета, очертанием которого она является.



Началом композиционного построения снимка можно считать расчет соотношений между снимаемыми предметами и всей его площадью. Совсем не безразлично — какого размера будут взяты предметы на снимке по отношению к окружающему фону. Взятые слишком мелкими, они могут быть задавлены большой площадью фона и будут казаться меньше, чем они есть на самом деле; взятые же «первым планом» они будут выглядеть крупнее. Величина одних и тех же предметов на вертикальном формате будет казаться одной, а на квадратном или горизонтальном — другой. Установка пропорций между площадью снимка и предметами и будет первой композиционной задачей фотографа. Ему предстоит найти такое соотношение величин, которое выявило бы предмет наилучшим образом—во всей его сущности. Здесь трудно говорить о каких-либо

нормах: в каждом снимке фотограф решает этот вопрос по-разному, согласно своему пониманию натуры, а также и смотря по тому, «что» он хочет подчеркнуть в предмете.

Во всяком изображении мы различаем верхнюю и нижнюю его части. Нижняя часть — это как бы его основная база, на которой в большинстве случаев размещаются изображаемые предметы; а верхняя — это фон, небо в пейзаже. Соотношение этих двух частей в изображении оказывает существенное влияние на композицию. Стоит только вспомнить, какое различное впечатление получается, например, от одного и того же пейзажа, когда в одном изображении берется большой верхняя часть — небо, и маленькой нижняя — земля; а в другом, наоборот, берется большой нижняя часть — земля, и меньшей верхняя — небо, чтобы понять, как действуют эти соотношения на наше восприятие. Этот пейзаж в обоих изображениях смотрится нами по-разному и вызывает разные ощущения только потому, что линия, делящая изображение, — в данном примере линия горизонта, — находится на различной высоте. Эта линия может и не быть горизонтом, а, скажем, линией стыка двух плоскостей в натюрморте или линией соединения пола и стены в комнате, или сочетанием каких-либо других предметов и плоскостей — и не обязательно горизонтальной, и иметь такое же значение, как и вообще всякая линия, расчленяющая формат изображения на части. Найти место линии горизонта или какой-нибудь другой, ей аналогичной,—является следующей задачей фотографа в построении снимка. Тут также не приходится говорить о каких-либо правилах, разве только следует указать на то, что замечено: если линия делит изображение ровно пополам, то создается впечатление неопределенности, нерешительности, хотя и тут много зависит от того, насколько интересно в зрительном отношении снимаемое.

Как только фотограф установит величину предметов и определит линию горизонта в снимке, вернее — на матовом стекле, перед ним встает задача дальнейшего расположения предметов между его краями так, чтобы они смотрелись все вместе, как целое и об'единенное между собой. Тут нужно сказать, что если для художника не важно, как расположены во время рисования предметы перед ним (они могут и совсем не быть перед его глазами), то для фотографа расположение самих предметов в натуре в известной степени предрешает композицию его снимка. Очень часто он не может ничего ни передвинуть ни переместить или убрать совсем, и ему приходится фиксировать их так, как они сложились в природе. Только выбором точки с'емки он разрешает эту задачу, учтя все особенности натуры. Но и здесь представляется много возможностей, так как точек великое мно-

жество — и сверху, и снизу, и сбоку, и прямо. Вопрос сводится к тому, откуда и насколько высоко или низко брать точку. Фотограф знает, что тут малейшее «чуть-чуть» меняет композицию [1]). Нахождение точки с'емки — единственной, нужной для него, которую никто не может указать ему, и является решающим моментом в композиции снимка. Это все происходит в том случае, если натура по своему устройству не поддается размещению по воле фотографа — пейзаж, улица, город и т. д., что же касается портрета, внутренности комнаты, натюр-морта, когда фотографу приходится «ставить натуру», то здесь еще представляется возможность использования линейной композиции.

Линейная композиция есть как-раз та композиция, которая невидимым каркасом все связывает и об'единяет в изображении в одно зрительное целое и дает крепость изображению. Благодаря подчинению видимого линейной композиции распыленность и разрозненность в изображении исчезают, и предметы, взятые в известном расположении и в определенной фигуре, приобретают силу и значение. Одни и те же модели или предметы, помещенные в треугольнике, в овале, ромбе, смотрятся совершенно по-разному. Они приобретают то монументальность, то плавность, то какую-то необычайную крепость и соответственно с этим производят различное впечатление. Когда говорят, что изображение построено в треугольнике—это, конечно, не значит, что всё находящееся на изобразительной плоскости расположено точно по линиям треугольника, но это означает, что все изображаемое в своем абрисе подчинено тому направлению линий, которое характерно для треугольника.

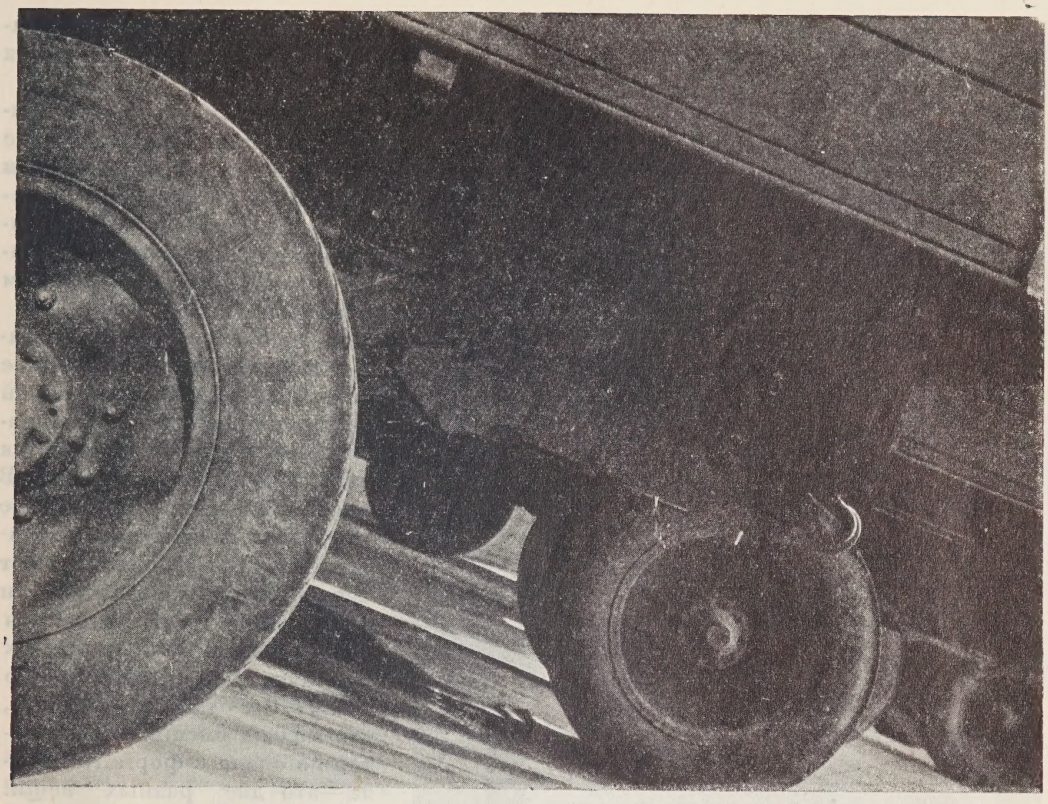
В основе линейной композиции лежит все то же свойство нашего зрения — скользить в направлении линий, вернее—по тем точкам, которых как бы касаются эти невидимые линии. Они ведут глаз в пределах определенной замкнутой фигуры или главных, опорных для композиции линий, не давая рассеиваться взгляду, сосредоточивая его на «главном», которое хочет показать фотограф.

Значение первичных композиционных начал весьма заметно. Если спокойно стоящий автомобиль поместить по диагонали снимка, то вопреки желанию он приобретает эффект движения, что ясно показывает, насколько небезразлично — как поместить предмет, а также — что для состояния покоя эта композиция не подходит. Предмет в статическом положении лучше выявится, будучи помещенным по горизонтали. Все эти простые оптические явления давно уже применялись художниками в своих картинах, иногда достигавших поразительной силы. Но напрасно думали и думают многие, что на основании изучения произведений искусства и даже природы можно вывести законы построения, создать каноны, рецепты композиции. Все эти попытки в прошлом вылились в холодную, рассудочную и мертвящую академичность и были разбиты навеки новыми течениями искусства.

Рассмотрите композицию в треугольнике. Прежде всего здесь бросается в глаза симметрия, на которой основана эта композиция. Закон симметрии дала нам сама природа. Лист растения, цветок, насе-

---

[1]) Кр ме того, определение точки с'емки устанавливает и зрительный центр в изображении, который является в то же время главным средоточием линий в снимке.



МОМЕНТ ДВИЖЕНИЯ. Впечатление от снимка такое, что автомобили кажутся движущимися в то время, когда они стоят, ибо, расположенные по диагонали, они приобрели эффект движения

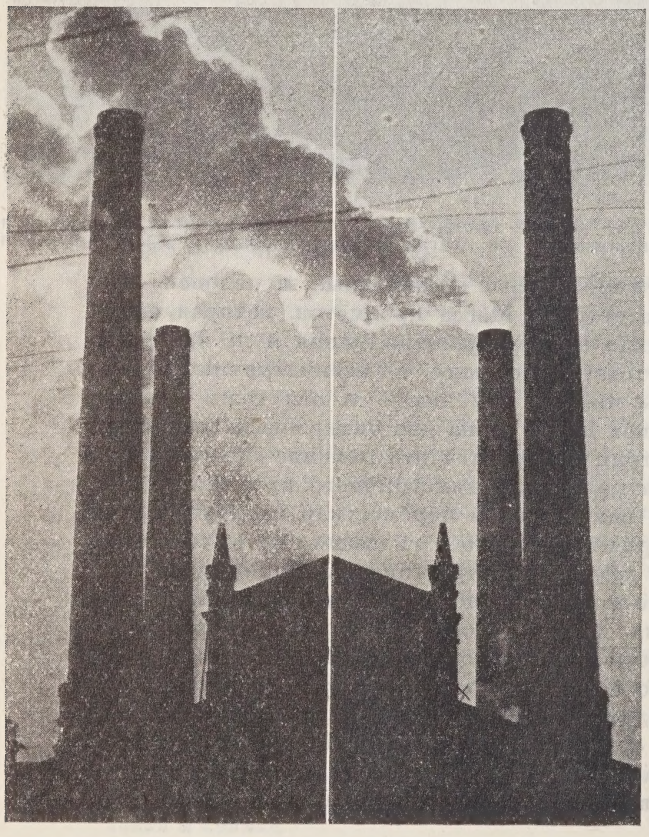
комое—по своему устройству симметричны. И животные и человек—все они в основе своей имеют симметрию. Масса предметов, которая окружает нас, симметрична, мы только не обращаем внимания и не замечаем этого. Закон симметрии присутствует повсюду — ассиметричных предметов значительно меньше. Вы читаете эту книгу—и она тоже сделана по закону симметрии: линия сгиба делит ее на две одинаковых страницы. Характерным свойством симметрии и является это деление предмета пополам, на равные части. Левая половина симметричного предмета равна правой, словно ее перевернули вокруг оси и переместили на другую сторону. Вот эта линия деления предмета — его о с ь всегда присутствует и в симметричной композиции. В композиции треугольника ясно ощущается эта ось, делящая снимок на две половины, по существу являющаяся зрительным стержнем изображения. Конечно, ось присуща не только композиции треугольника, но и всем другим композициям. Чтобы яснее ее представить себе, нужно только вспомнить, как строятся в черчении геометрические фигуры круга, квадрата, ромба и треугольника. Как известно, они строятся по явным осям, среди которых различают главную и второстепенные. В изображении также часто бывает не одна г л а в н а я о с ь, но и другие—б о к о в ы е, и внимание сосредоточивается не только на

главной оси,—оно иногда переносится и на боковые, и тогда изображение смотрится одновременно с двух сторон, сохраняя в то же время цельность впечатления.

Композиция в треугольнике, как и всякая другая симметричная композиция, только тогда хороша и производит впечатление, когда она не имеет натянутости, нарочитости, так возможной в этом расположении, и оправдана сюжетом и замыслом. Поэтому композиция треугольника требует к себе большого внимания и осторожного применения ее. Современные сюжеты далеко не так легко втиснуть в симметричные композиционные схемы, хотя композиция в треугольнике может дать больше чем какая-либо впечатление мощи, монументальности и величия.

Если внимательно проследить композицию в о в а л е, то можно заметить, что значение зрительной оси в ней ослабевает и не имеет уже того значения, какое она имела в композиции треугольника. В овальной композиции взгляд зрителя уводится в стороны и скользит по направлению овала. Главным образом в этом направлении и сосредоточивается все внимание зрителя. В овальной композиции все предметы и фигуры, подчиненные овалу, приобретают своеобразную плавность и ритм, они все об'единяются общим движением линий, их текучестью и ведут взор по овалу. Тут уместно сказать, что нельзя смешивать композицию овала с форматом овала—это две разных вещи. Формат имеет значение для композиции, но, как уже говорилось,—в другом отношении. Кроме того он является рамкой, ограничивающей изображение и удерживающей линии и пятна в известном равновесии. Прямоугольный формат легко вмещает в себя композицию овала как и композицию в треугольнике и всякую другую. Формат овала, а также и круга, употребляемый весьма редко, имеет значение главным образом для концентрации внимания на средней части изображения, но не для решения основной композиционной задачи. Ведь было бы странным брать формат, например треугольника, для

СИММЕТРИЯ. Пример удачно построенного симметричного снимка. Взята не совсем полная симметрия—дым, идущий из трубы, нарушает ее, и в то же время благодаря этому снимок избегает трафаретности, которая так часто бывает при полной (зеркальной) симметрии



решения построения изображения в композиции треугольника. Это ясно показывает разницу между форматом бумаги и композицией изображения.

Композиция в круге имеет много общего с композицией в овале, хотя в нее и входит ей одной присущая особенность — сосредоточить внимание зрителя на центральной части изображения. В композиции круга зрительная ось имеет меньшее значение, чем в композиции овала, так как внимание зрителя, кроме линии круга, переносится на центральную точку. Композиция круга употребляется главным образом тогда, когда взгляд нужно концентрировать исключительно на средине изображения.

КОМПОЗИЦИЯ В ТРЕУГОЛЬНИКЕ. Эту попытку построить изображение в треугольнике нельзя признать совсем удачной. Очевидно, детям (об'ектам изображения) несвойственно статическое положение, и заключение их в замкнутую и симметричную фигуру делает изображение натянутым

Но не всегда нужна композиция в определенной замкнутой фигуре. Иногда изображение лучше построить по горизонтали или по вертикали, развернуть его в этих направлениях. Особенность горизонтальной композиции, это—вести взгляд из края в край снимка и давать ощущение беспредельности пространства. Это замечается в изображении пейзажа, хотя горизонтальная композиция не ограничивается только пейзажем. В фотографии горизонтальной композицией пользуются довольно часто, но бессознательно. Группы с большим числом лиц обычно развертывают по горизонтали в несколько рядов мертвыми шеренгами. Изображение в большинстве случаев получается весьма скучное и натянутое. Перед фотографом стоит задача разработать эту композицию для групповых с'емок, которых теперь бывает довольно много. Снимаются выпуски учащихся, разные правления, цехи рабочих, с'езды, заседания и, наконец, семейные группы. Фотографам, может быть, придется делать опыты с этой композицией вначале с небольшим числом фигур, постепенно их увеличивая и каждый раз находя оправданное по замыслу положение своих персонажей в изображении. Здесь, очевидно, придется отказаться от обычного расположения по рядам и искать более свободного размещения.

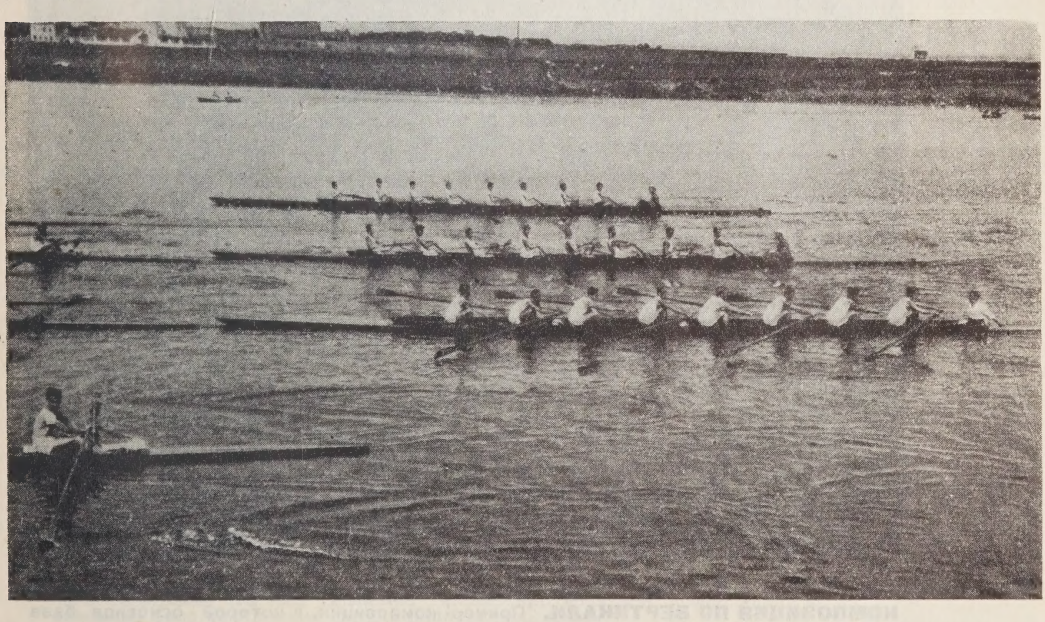
Композиция по вертикали не менее своеобразна и интересна, чем композиция по горизонтали. В вертикальной композиции сюжет развертывается снизу вверх и смотрится как нечто панорамное или деко-

КОМПОЗИЦИЯ В ОВАЛЕ. Фигуры на снимке образуют в своем абрисе овал. Композиция овала в данном случае хорошо помогает выявить рабочий момент изображенной сцены, концентрируя внимание на работе

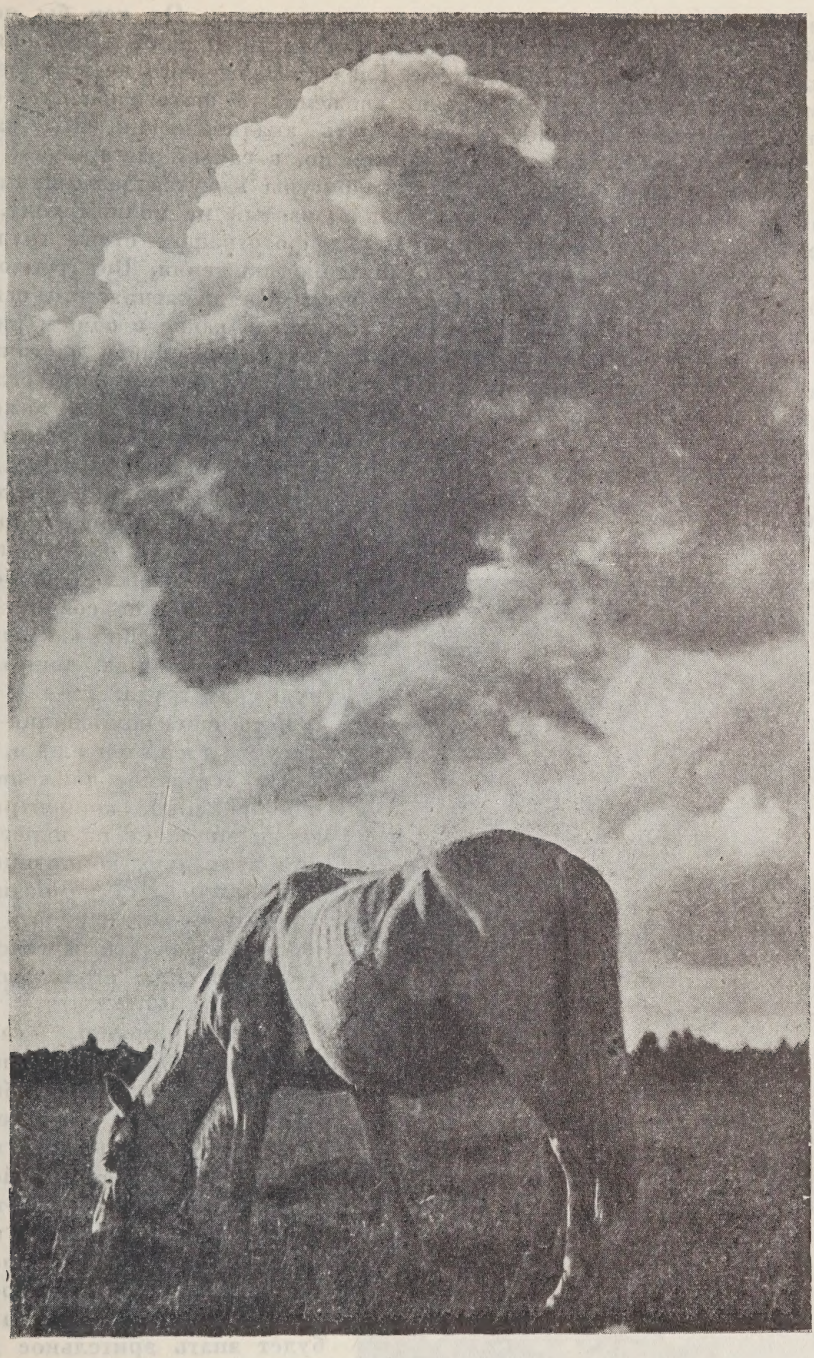
ративное. Конечно, далеко не всякий мотив можно разместить по вертикальной композиции, так как он имеет свои зрительные особенности и свойства. Вертикаль, как таковая, требует некоторого усилия при рассмотрении: взгляд скользит по ней с бо́льшим трудом, чем по горизонтали, и потому сюжет, помещаемый по вертикали, своим интересом должен оправдать это усилие. Здесь, очевидно, детали и подробности сюжета должны быть строго связаны с основным мотивом, располагаясь по ярусам изображения. Тут также приходится упомянуть о разнице вертикальной композиции и вертикального формата. Портрет, взятый в вертикальном формате, еще не строит композиции, хотя формат и помогает смотреть человека с головы до ног.

Теперь нужно сказать несколько слов о композиции по д и а г о н а л и, которая, как известно, характеризует движение. Действительно, предметы или фигуры, расположенные по диагонали, в изображении кажутся движущимися. Очевидно, в силу оптических свойств нашего восприятия, изображение с такой композицией запечатлевается как динамичное. Толпа людей, взятая по диагонали снимка, кажется идущей, и та же толпа, взятая фронтально, по горизонтали, смотрится застывшей в своем движении. Таково свойство восприятия нашего глаза. Но само д в и ж е н и е, передача его в фото—является для фотографа самостоятельной задачей. Интересно, что изображение движения, например, бега, скачек, у художника и у фотографа разрешается совершенно по-разному. Если проанализировать бег лошадей в картине художника и сравнить рисунок движения ног с отдельными моментами, заснятыми фотографом, то будет

КОМПОЗИЦИЯ ПО ГОРИЗОНТАЛИ. Изображение построено исключительно на горизонтальных линиях: горизонтально расположены гоночные шлюпки и берег. Ритм горизонтальных линий ничем не нарушается, кроме направления весел

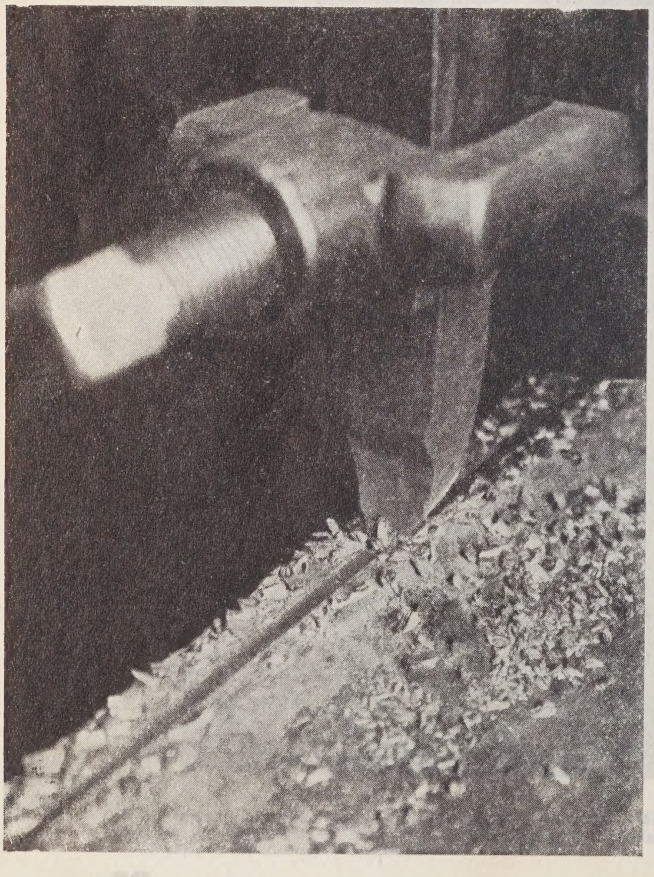


КОМПОЗИЦИЯ ПО ВЕРТИКАЛИ. Пример композиции, в которой основная база построения находится вверху



КОМПОЗИЦИЯ ПО ВЕРТИКАЛИ. Пример вертикальной композиции, когда основная база построения снимка расположена внизу

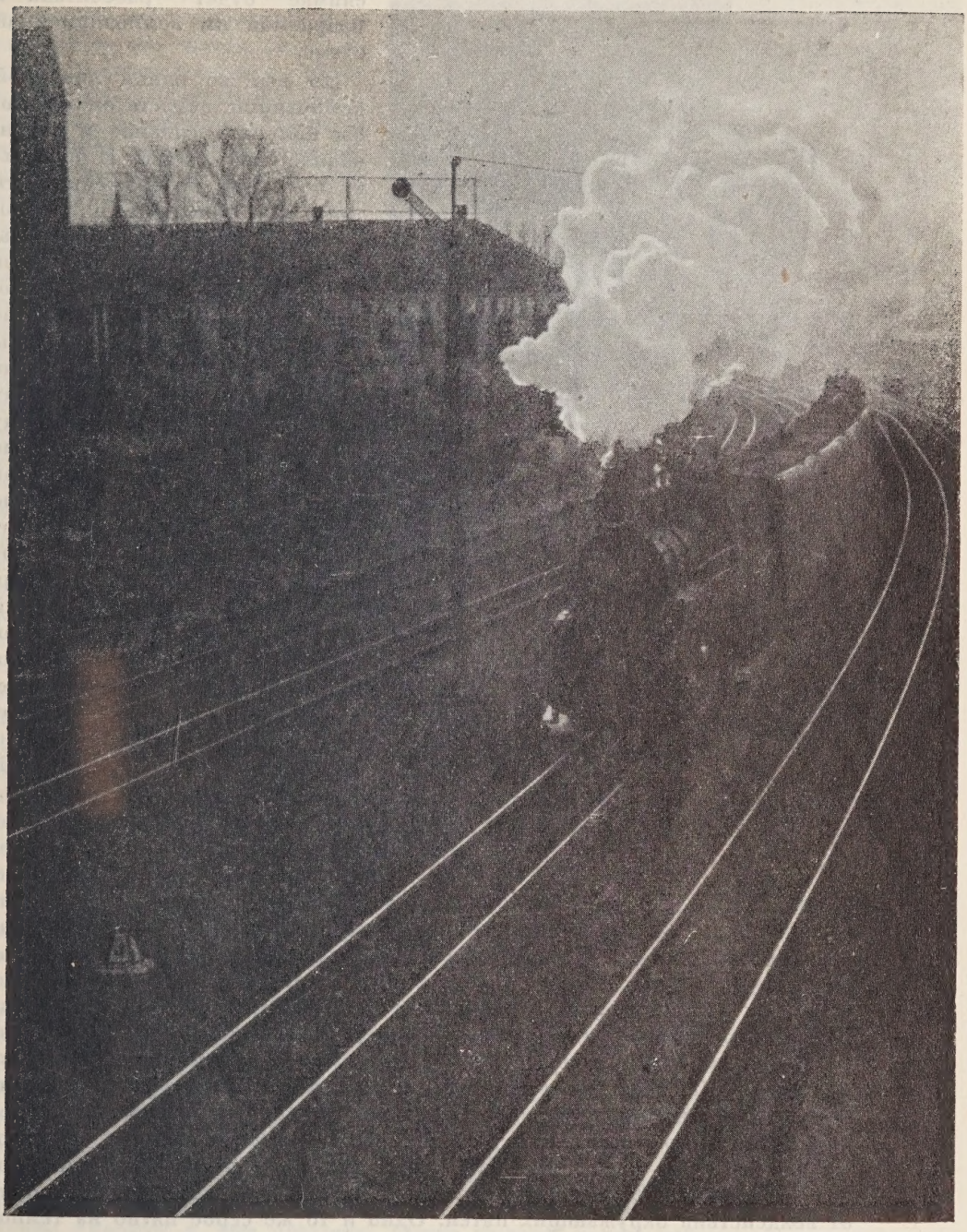
ясно заметна условность изображения у художника. Он как бы передает синтез движения, сливает несколько моментов в один и найденным изобразительным знаком передает бег. Глаз зрителя этого не замечает и принимает как правдивое изображение движения. У фотографа путь отображения движения другой — у него путь аналитический. Мы часто видим снимки скачек, сделанные моментально, в самый разгар бега, и в то же время не передающие движения: фигуры кажутся застывшими в нелепой позе. Точно так же и автомобиль, взятый на полном ходу, на снимке кажется спокойно стоящим. Перед фотографом стоит трудная задача—передать движение, дать впечатление движения. Вот тут-то от фотографа требуется глубокое изучение всех фаз движения, его основных моментов, для того, чтобы найти в них такие, какие в общем ритме линий в изображении дадут впечатление движения; найти частичный момент движения, по которому создастся общий характер бега, скачек или езды. Всевозможные варианты композиции по диагонали помогут этому. Тут очень важно дать общее направление линиям в снимке и построить изображение так, чтобы ничто не перебивало, не обрывало движения, а, наоборот, уводило с известной силой за пределы изображения. Композиция по диагонали—наиболее интересная для современного темпа жизни, как наиболее выявляющая двигательную силу труда.



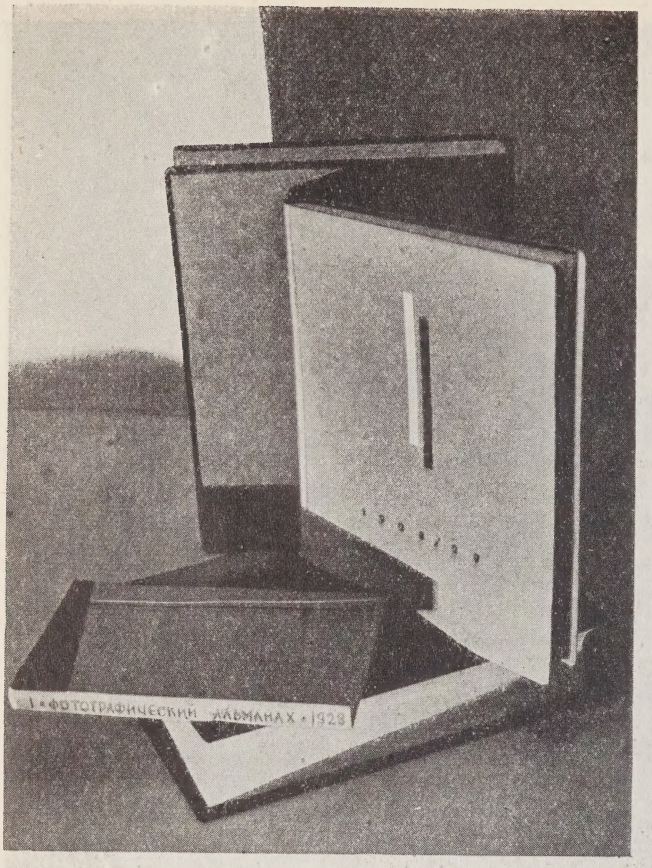
КОМПОЗИЦИЯ ПО ДИАГОНАЛИ. Тип снимка с коротким пространством, где диагональ также хорошо помогает движению

Есть еще композиция—по двум диагоналям, дающая встречное движение и одновременно концентрирующая внимание на пересечении этих двух композиционных линий. Эта композиция хорошо может передать конечный и начальный моменты движения или столкновения движений.

Вот, примерно, самые основные построения линейной композиции. Может быть, многие из этих построений фотографу использовать и не удастся, но знать их свойства и особенности ему все-таки следует. Только тогда у него и могут появиться хорошо организованные и построенные изображения, когда он будет знать зрительное значение каждой композиции и когда каждая линия в его



КОМПОЗИЦИЯ ПО ДИАГОНАЛИ. Хорошо использованы и расположены сверкающие рельсы ведущие взгляд вниз, по диагонали, подчеркивая ход поезда



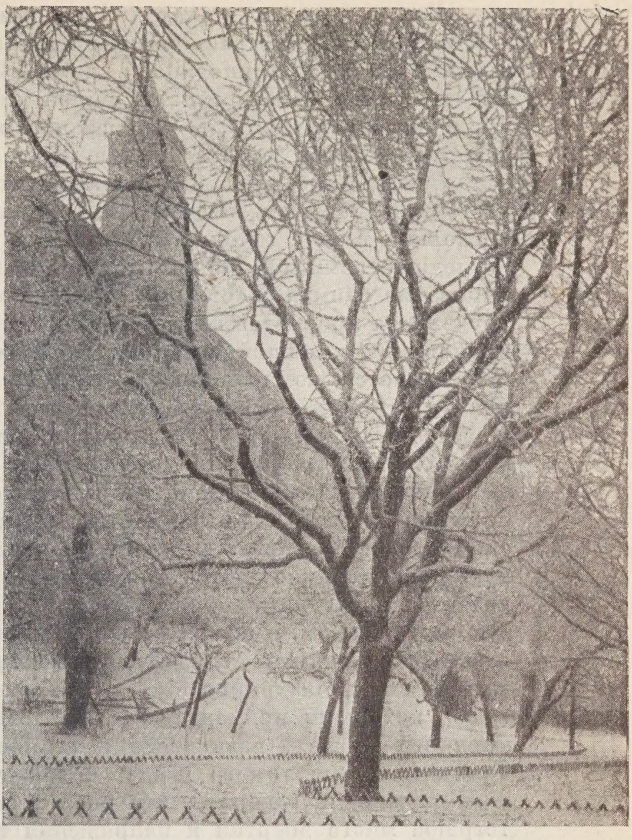
КОМПОЗИЦИЯ, ПОСТРОЕННАЯ НА ПРЯМЫХ ЛИНИЯХ. Характерно получаемое впечатление монументальности и большого масштаба от сравнительно небольших книг. Ритм прямых линий создает это впечатление

снимке будет рассчитана в избранной им композиционной схеме.

Но все же одной линейной композиции недостаточно, чтобы получить сильное и законченное изображение. И поскольку в каждом изображении есть тон и есть тональные пятна, постольку выступает тональная композиция. Очень часто линейная композиция, хотя и правильно построенная, не в состоянии увязать предметы в одно зрительное целое, так как тональные соотношения их пятен не сгармонированы между собой. Линейная композиция определяет в изображении свой зрительный центр, а тональные пятна предметов перебивают его и дают свой, чем разрушают построение изображения и первоначальный композиционный замысел. Значение тональной композиции тут ясно. Задача тональной композиции — распределить пятна в таком соотношении, чтобы они отвечали и находились в тесной связи с линейной композицией изображения.

Но тональная композиция может быть положена в основу изображения совершенно самостоятельно, а линейная — подчинена ей. Тогда изображение строится на нескольких тональных пятнах, как исходных композиционных пунктах. Как уже говорилось — черное, серое и белое воспринимаются нами не одинаково. Не одинаково смотрится и один и тот же цвет в зависимости от площади, им занимаемой. И разной силой обладает каждый цвет в разных размерах своей площади. Так, маленькое черное пятно по силе будет равно большому серому, а чтобы серое уравновесить с белым, площадь белого во много раз должна быть больше серого. Тут также следует вспомнить, что помимо действительной величины пятна есть и величина кажущаяся, например, белое пятно в большом окружении черного кажется крупнее, чем такое же черное пятно на белом. Эти свойства можно рассматривать лишь как оптические явления, так как впечатление от них колеблется в зависимости от воздействия окружающих пятен. Одно и то же серое пятно на темном или на светлом кажется то светлее, то темнее относительно своей действительной силы. Все эти оптические явления должны быть учтены фотографом

и достаточно изучены. Поскольку он работает главным образом над тоном, ему важно знать силу и взаимоотношение пятен между собою. Эти самые, казалось бы, отвлеченные явления могут быть сознательно использованы и в сюжетном изображении. Все будет зависеть от степени ясности понимания самих явлений. Чувствуя силу, так сказать весомость пятен, фотограф может легче оперировать с ними в построении тональной композиции. Какие бы ни были взяты пятна в изображении, они должны быть непременно уравновешены тональной композицией. Если в линейной композиции равновесие частей достигается симметрией и другими построениями, то и в тональной композиции равновесие получится от известного расположения тональных пятен. Это отнюдь не значит, что тональные пятна должны быть расположены в симметричном порядке, но—что распределение тяжести пятен должно быть сделано равномерно, чтобы ни одно пятно не перетягивало внимания на свою сторону, а все изображение смотрелось как нечто целое и незыблемое. Фотограф, распределяя пятна по их силе, должен точно найти им место на изобразительной плоскости, учтя их площадь и взаимное влияние друг на друга. Успех его работы в большей мере будет зависеть от умения мысленно обобщать предметы в пятна и вообще рассматривать натуру как сочетание пятен различной силы, преодолев сюжетность и значимость предметов. В этот композиционный момент ему не важно значение предметов — они для него являются как бы беспредметными пятнами, которые ему предстоит расположить на снимке по их тональной ценности. Видеть пятно, располагать его в изображении в композиционной связи с другими, находить равновесие этих пятен — вот что требуется от фотографа по отношению к тональной композиции. Если фотограф будет мыслить «изобразительно», то он скорее сделает свой снимок сильным и композиционно крепким и уже наверное лучше выявит сюжет избранной темы путем подбора пятен нужной напряженности.

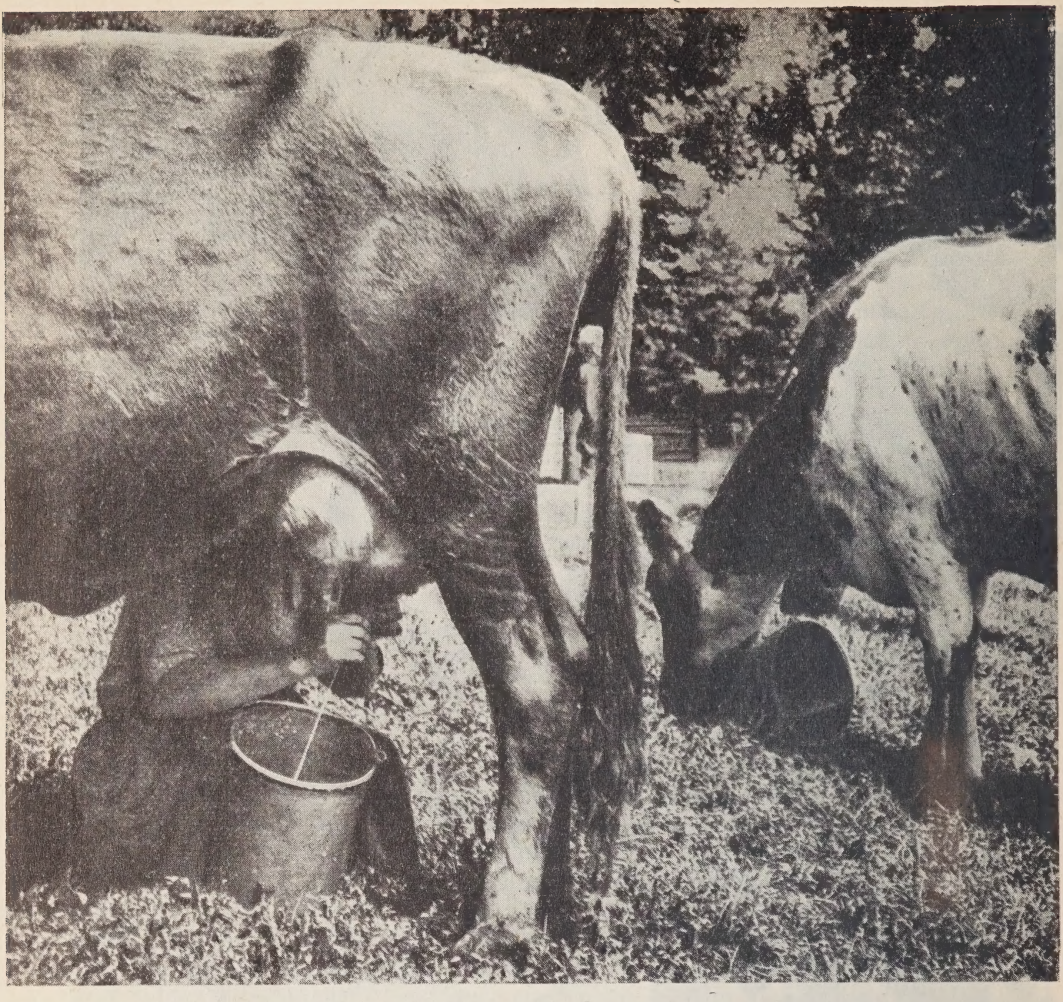


КОМПОЗИЦИЯ, ПОСТРОЕННАЯ НА КРИВЫХ ЛИНИЯХ. Кривые линии ветвей деревьев, создавая своеобразный орнамент, делают изображение легким и воздушным. Плавность большинства линий слегка разбивают прямые линии стены и башни Кремля

Вот в главных этапах ход работы над организацией изобразительной плоскости фотографического изображения. На этом еще не оканчивается работа над композицией снимка. Она продолжается и в проявлении и в печатании, где, исходя из общей композиционной задачи, фотографу приходится регулировать изображение подбором различных проявителей и сортов бумаги и даже иногда применять при печатания так называемые «маски», т.-е. временные прикрытия вырезанной бумагой некоторых частей изображения. Мы не будем останавливаться на этом этапе работы, поскольку в ней техническая сторона превалирует, а скажем только о последнем композиционном моменте — к а д р и р о в а н и и снимка. Кадрирование снимка собственно является корректурой первоначального распределения предметов на снимке, когда предметы не получились в нужных пропорциях к общей площади изображения. Кадрированием не только исправляются композиционные недостатки снимка, но иногда делается полная перемонтировка его. Это бывает главным образом в тех случаях, когда предполагается, что снимок должен получиться построенным, а в результате, вследствие допущенных, иногда невольных, композиционных ошибок или благодаря недостаточному пониманию и оценке натуры, получилось другое, неудовлетворительное изображение, и тогда остается одно средство—обрезать лишнее и взять только часть, наиболее увязанную в композиционном отношении. По существу кадрирование все-таки является последним «композиционным» штрихом в снимке, а не организующим началом, и на него можно надеяться только в случайных, сделанных наспех снимках, где другого выхода нет. В построенном же, продуманном снимке кадрирование играет сравнительно небольшую роль. Принципы, которыми приходится руководствоваться при выборе кадра, остаются все те же — равновесие и гармония пятен и линий между собой. Тут каждый миллиметр играет большую роль для изображения.

Нужно ли говорить, что работа над композицией потребует от фотографа много энергии и напряжения творческих сил — это вполне понятно: найти хорошее решение не так-то просто. Ему, весьма вероятно, придется проделать большую лабораторную работу, прежде чем добиться определенного результата. В процессе работы он поймет, как трудно «ставить натуру» и как легко впасть в нарочитость, в театральность, которая в фото производит особенно неприятное впечатление. Если в живописи это может сойти за стилизацию, за композиционную нарочитость, то в снимке это сделать весьма трудно, не прибегая к рукоприкладству. Это бывает особенно заметно при построении в замкнутой фигуре—в том же, например, треугольнике—и тем более, когда композиция мало продумана и оправдана. Тогда изображение больше похоже на снимок с «живой картины», чем на самостоятельное и жизненное произведение. Композиция в замкнутой фигуре несмотря на примитивность своей основы весьма трудна. В этом отношении интересны искания более с в о б о д н о й композиции, когда всё изображение строится на какой-либо человеческой фигуре, на линии или пятне, при чем берется часто не целая фигура, а часть, кусок ее. Этот прием в фото очень живой, так как он сближает зрителя с изображением—глядя на такой снимок, зритель чувствует себя не созерцателем показываемого, а как бы участником изображаемой сцены. Но такой подход к изображению, когда кадр снимка режет фигуру, лицо, предметы, вмещая только часть того, что расположено перед фотографом,

КОМПОЗИЦИЯ КАДРА. Изображение работающих женщин взято немного наклонно, чем устранено однообразие направления линий в снимке. Изображение в целом получается динамичнее

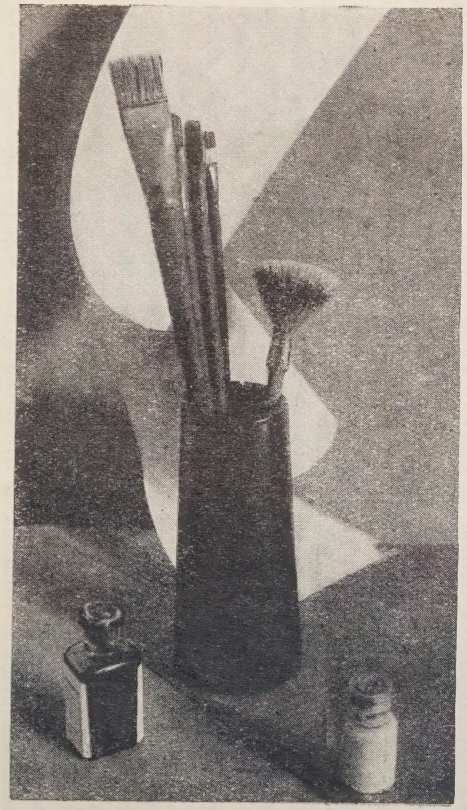


КОМПОЗИЦИЯ КАДРА. Изображение построено с расчетом на свойство человеческого восприятия: по части—получать представление о целом

требует от него прекрасного понимания композиционных основ: особенности различных линий, учета силы пятен, напряженности об'емов и четкости моделировки форм, чтобы суметь взять именно такую часть, по которой зритель мог бы создать сам впечатление целого. Тут, может быть, чувство меры должно быть особенно заострено; иначе, если «чуть-чуть» нехватает, появляется невольная досада о недосказанности изображения и надобности его расшифровки. Только тогда снимок произведет сильное впечатление, когда в нем не будет ни одного случайного пятнышка, ни одной лишней линии, когда все в нем будет связано теми неуловимыми внутренними законами композиции, которые дают полную гармонию изображению. Сам собой напрашивается вопрос: как же достигнуть этой гармонии, как получить ее? К сожалению, невозможно сказать—сколько нужно взять светлого и темного в изображении, как и где

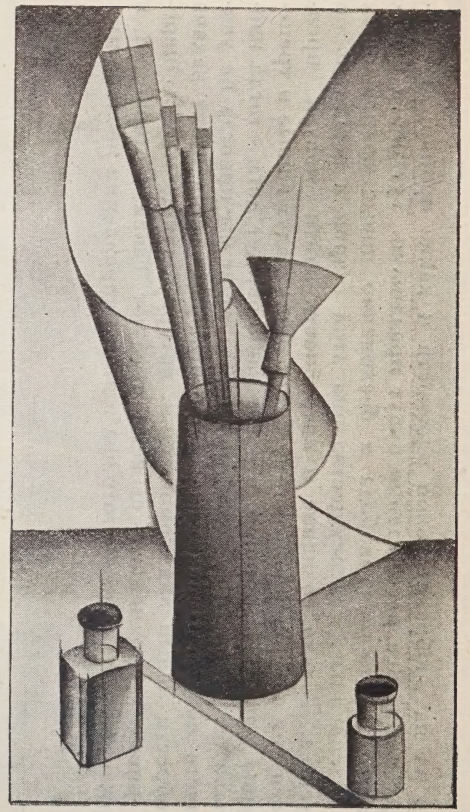
расположить их на изобразительной плоскости и какие пропорции установить между ними. Все рассуждения будут праздными. Тут перед фотографом открывается полная свобода и бесконечно новые возможности, никем не предвиденные, для осуществления этой старой и всегда новой задачи искусства. Только сознание и потребность найти новую, представляющуюся ему совершенной, форму композиции дадут живые и трепещущие жизнью вещи. Как хорошо, что нет канонов, нет догм—тогда изображения были бы слишком похожи друг на друга, и мы никогда не увидели бы ничего нового. Перед каждым фотографом всегда стоит задача создать, изобрести новый вид композиции, который лучше мог бы передать нашу эпоху. Современные сюжеты требуют своей композиции и своего оформления, и искания фотографа в этом направлении необходимы.

ОБЩИЙ АНАЛИЗ ПОСТРОЕНИЯ СНИМКА

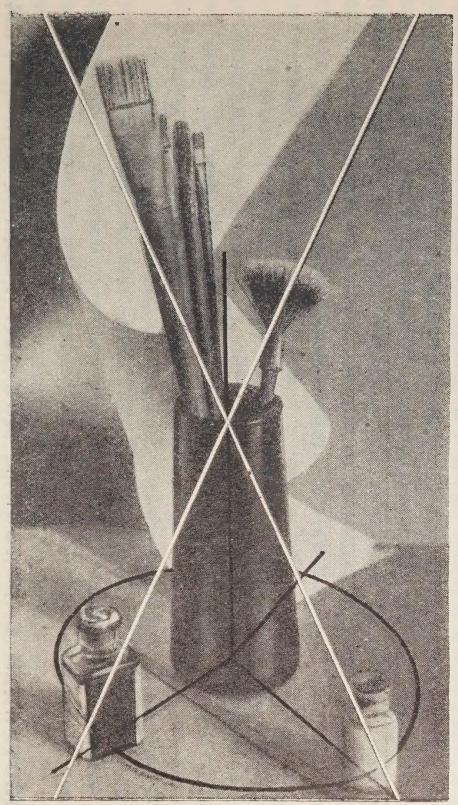


НАТЮР-МОРТ

ТОНАЛЬНАЯ ГАММА В НАТЮР-МОРТЕ. В основе гаммы лежат шесть тонов. Первый тон—лента бумаги и флакон с белилами; второй—общий фон справа; третий—плоскость, на которой стоят предметы; четвертый—кисти и фон слева; пятый—темный флакон; шестой — черный стакан для кистей. Преобладают темные тона

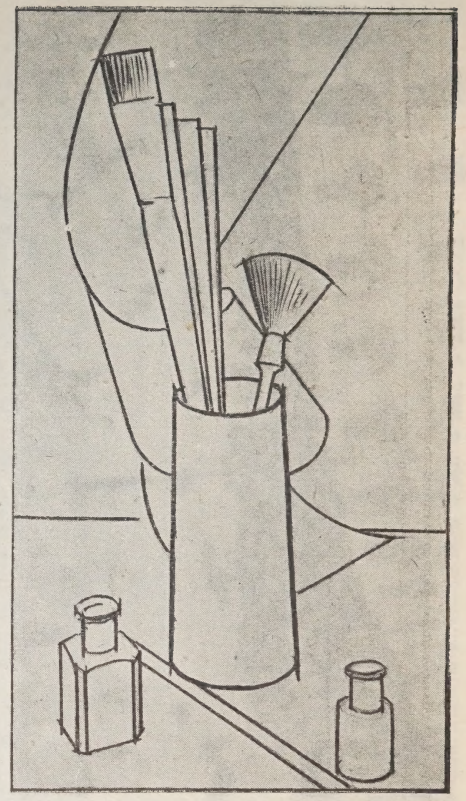


КОНСТРУКЦИЯ И ХАРАКТЕР ОБ'ЕМОВ В НАТЮР-МОРТЕ. Взяты почти все круглые тела — цилиндр (флакон с белилами), усеченные конусы (черный стакан для кистей и кисти) и одна призма (флакон слева). Весь натюр-морт представляет собой соединение двух плоскостей с круглыми об'емными предметами различной высоты



ЛИНЕЙНАЯ КОМПОЗИЦИЯ. В натюрморте два момента композиции. Черными линиями показан глубинный (плановый) момент композиции. Белыми выявлен плоскостный момент композиции (распределение снимаемых предметов на изобразительной плоскости), в основе которого лежат две диагонали

ТОНАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ. Все предметы в натюр-морте переданы пятнами различной силы. Изображение в основе построено на черном пятне. Для усиления черного (как контраст) введены белые пятна, тянущиеся по диагонали снимка. Пропорция пятен уравновешивает композицию



ЛИНЕЙНЫЙ ЭЛЕМЕНТ В НАТЮР-МОРТЕ. В изображении наличие прямых и кривых линий. Преобладают прямые вертикальные линии и кривые, направленные вертикально. Оттого изображение кажется уже своего формата. Единственная горизонтальная линия (линия стыка двух плоскостей) слегка разбивает это впечатление, уводя взгляд в стороны

РАЗГОН ДЕМОНСТРАЦИИ В ИЮЛЬСКИЕ ДНИ 1917 ГОДА В ЛЕНИНГРАДЕ

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

О ФОТО-КАРТИНЕ

Как только фотограф изучит отдельные элементы изображения, изучит тон, об'ем, форму, пространство, композицию, как только он ясно увидит и ощутит их в натуре и как только он вообще овладеет грамотой изображения, так сейчас же перед ним встанет вопрос о применении этих достижений, о созидании фото-картины. Но прежде, чем говорить о фото-картине, необходимо уяснить понятие о картине вообще.

Зрителю совершенно неважно, какими средствами создано художественное произведение; ему также неважно, сколько времени делалась вещь и сколько на нее было положено усилий и средств, а ему важно—насколько трогает или захватывает его изображение, насколько оно действенно и что, собственно, дает оно ему, как нечто новое, еще непонятое и неосознанное им самим в жизни. И картина, если она действительно картина, а не просто изображение чего-либо, должна действовать на зрителя, заражать, волновать его теми чувствами, которые художник заложил в свои образы. Для истинного художника картина не может являться самоцелью: она нужна ему для того, чтобы через нее передать людям то новое и важное, что он увидел как художник. Такая картина обладает силой, могущей заставить людей почувствовать и увидать то, что чувствовал и видел художник. И больше того: такая картина может сделать то, что зритель забудет свою личность и сольется с другими и с художником в одном чувстве радости, горя или негодования. Сила картины, как и сила искусства вообще,—громадна. Но где же такие картины? Где такие сильные произведения искусства? Увы, их очень мало. Картины художников по большей части—только изображения видимого. Картины, в которых главное место отводится иллюзии изображаемого, конечно, не могут обладать внутренней силой, способной волновать зрителя. Часто за этим умением изображать художник скрывает свое поверхностное отношение к пониманию мира. Такому художнику нечего сказать другим людям, и деятельность его становится похожей на деятельность изображающего аппарата.

И если подойти с этой точки зрения к современной художественной фотографии, то ясно, что она будет казаться серой, бледной и недейственной. А, между тем, фотография—искусство, и с этим теперь никто не спорит. Большинство понимает, что дело не в средствах изображения, а в самом изображении. И поэтому к фотографии вполне естественно могут быть пред'явлены требования искусства. Но, как уже тут не раз отмечалось, «художественная» фотография больше занимается подражанием живописи, чем созиданием своих собственных, фотографических произведений, отдаляясь этим от действительных задач своих как искусства. Такое непонимание своих собственных возможностей происходит,

может быть, еще и потому, что слишком уж общи задачи изображения и трудно бывает отличить, где кончаются мотивы с «живописным» уклоном и где начинаются с фотографическим. Но разница несомненно есть. Действительно, есть изобразительные моменты, интересные только в фото и совсем «фотографичные» в живописи и наоборот. Фотограф должен понять это и найти с в о и мотивы, как их находит художник, разбираясь в том: что́ может быть хорошо в скульптуре и что́—в живописи.

Помимо этого, р а з н и ц а мотивов и оформления уже потому должна быть, что творческие, созидательные процессы в живописи и фотографии — различны. Художник-живописец смотрит на модель или природу, творчески перерабатывает ее в себе и в виде образов переносит в картину. Натура ему нужна только для того, чтобы создать образы и этими образами сказать то, «ч т о» он хочет сказать людям. Натура сама по себе не играет для него главной роли. Тут, конечно, не может быть и речи о художниках, которым нечего сказать и которые подменяют подлинные ощущения иллюзорностью, списыванием с натуры, — иногда и импрессионистическим. То, что делает художник,—фотограф делать не может, да ему этого и не нужно. У него другие пути, другие устремления.

В фотографии процесс идет совершенно иначе. Там предметы, натура сами себя рисуют; изображение образуется по известным законам физики и химии, а фотограф является посредником между видимым миром и изображением подобно тому, как является посредником певец или музыкант, исполняющий произведение Бетховена или народную песню. От этих посредников зависит почти все: как музыкант может смять, испортить произведение Бетховена, не довести его до слушателя, так и фотограф может дать только механическую процедуру и не произвести никакого впечатления своим изображением на зрителя. Тут скажутся в обоих случаях творческие способности исполнителей, понимание ими сферы своего искусства и талант. Казалось бы, фотограф связан многими побочными явлениями в процессе своей работы, устранить которые он физически не может, как, например, он не может удлинить нос или больше скосить глаза в даваемом изображении, изменить рост или окраску—он как бы во власти природы; но ведь и музыкант и артист связаны тоже известным чередованием звуков с известными промежутками времени и высотой тона. Однако мы знаем, что великие музыканты делали чудеса из одной и той же сонаты, в то время как другие передавали ее равнодушно, не затрагивая слушателей. Если в фотографе горит творческий огонь,—он найдет пути и возможности оформления своих замыслов. Если он изобретателен,—он использует все оптические данные и современные светотехнические достижения, увеличит или уменьшит рост, если нужно—деформирует об'ем предмета, добиваясь всего этого исключительно своими фотографическими средствами. Он найдет и возьмет как-раз такие моменты в окружающей жизни, которые в фото приобретают свой особый смысл, передаваемый только фотографическим изображением. Не будем пытаться указать и говорить, какие именно — эти моменты: мы все равно не сможем установить их — жизнь так многообразна и велика, что перечень правил и рецептов был бы смешо́н и наивен. Все это фотограф должен найти сам, полагаясь на вкус и чутье художника. Но, к сожалению, со стороны вкуса дело обстоит неблагополучно. Вкус большинства фотографов — очень относителен и равняется

главным образом по живописцам и как-раз — наиболее слабым. Еще до сих пор фотографам нравится снимать «красавиц», иногда даже с розой и в «красивой позе» и, еще хуже, в виде каких-то Психей; или «ноктюрны» — с томными лицами и в костюмах отживших эпох. Арсенал фантазии и художественных замыслов среднего фотографа небогат, да и у современного художника-фотографа еще не изжиты идеи академического искусства XIX столетия. Идеи «Мира Искусств» также еще живы у них. Эстетизм крепко сидит в художественной фотографии. Проникший же в фотографию «импрессионизм» по существу не изменил дела и лишь внес туманность и не всегда оправданную расплывчатость в изображение.

Фотография — искусство, и это обязывает. Обязывает встать в ряды изобразительного искусства как новый тип изображения—как это сделало кино в отношении театра. Перед фотографом встает задача создания фото-картины.

Также неотложно встает и другая задача: в корне изменить свою психику и почувствовать себя художником; раз навсегда отказаться от «картинки», альбомной фотографии и делать вещи художественной ценности и, главное, думать и мыслить как художник: т.-е. глубже и проникновеннее, а не заниматься пустяками. Сейчас, может быть, не создался еще тип истинного художника-фотографа, но время вызывает его. Та фотография, которую мы видим, не может удовлетворить нашу современность, ибо в лучших своих образцах она не поднялась выше иллюстрации. В фотографии должен произойти сдвиг, фотография должна стать картиной с присущей последней мощью и силой.

Фото-картина явится новым видом изобразительного искусства—более демократическим, более доступным всем людям, чем станковая картина живописца.

По каким же направлениям пойдет работа в созидании фото-картины? Прежде всего она пойдет в направлении общего художественного развития и развития вкуса фотографа, знакомства с мировым искусством Востока и Европы и восприятием изобразительной культуры вообще, затем—в исканиях своих «фотографических» образов и оформлений, а также нового понимания и ощущения видимого мира. Как только в сознании фотографа укрепится мысль о неподражании художникам и тем более старым, сказавшим для своей эпохи свои слова,—тогда он начнет искать свое слово, созвучное нашему времени. Все это говорит за то, что фотографу придется проделать большую работу над собой. Ему нужно приобрести тонкий глаз художника, развить наблюдательность и остроту восприятия. Он не может быть обывателем, ибо тогда он не сможет почувствовать жизнь, не сможет ясно разглядеть ее темные и светлые стороны, не сможет разобраться в сложном комплексе чувств и ощущений человека — ему нужно быть художником в полном смысле этого слова, со всеми огорчениями и муками творчества, со всеми радостями понимания и ощущения мира.

В смысле оформления своих картин фотограф, вероятно, изберет два основных пути. Первый путь—когда фотограф будет брать самую жизнь в моментальном ее отображении, и второй путь—путь инсценировки, режиссуры выбранного сюжета.

Мгновенность, моментальность запечатления видимого—ценнейшее свойство, присущее только фотографии. Но это прекрасное свойство, к со-

жалению, весьма мало используется в современной художественной фотографии. Моментальность с'емки больше применяется в фото-репортаже, не преследующем чисто художественных целей и имеющем документальное значение. Между тем вот именно с художественной стороны моментальная с'емка весьма интересна. Найти и запечатлеть момент наиболее яркий, наиболее характерный из всего видимого хаоса всевозможных движений, организовать его на своем снимке в нечто цельное и живое так, чтобы по этому моменту воссоздать у зрителя впечатление о целом, впечатление о самой жизни,—разве это не задача художника? Ведь найти такой момент—это значит разобраться в ритме линий и пятен видимого, в его композиции, тональности, в темпах движения и во многих других элементах чисто художественного порядка. Это—большая и исключительно интересная по своей жизненности задача фотографа. Эта задача, как и вообще все изобразительные проблемы, еще пока не вошла в орбиту работ фотографа, что весьма заметно подтверждается на работах наших лучших фотографов. Посмотрите наши художественные фото-снимки, чтобы убедиться, насколько там видна эта застылость, позировка и даже натянутость изображаемых лиц. Возьмите портреты—все об'екты сидят и позируют перед аппаратом, хотя бы они и не смотрели в об'ектив. Если художнику-живописцу по свойству своей работы приходится заставлять позировать модель в определенной позе и повороте, то фотографу в этом нет надобности. В этом случае он свободнее художника: благодаря моментальности с'емки он сможет дать лица и фигуры в их живых и непринужденных выражениях, какие они имеют в жизни. В данном случае фотография заполняет пробел в изобразительных искусствах, делая как-раз то, чего не могут сделать живопись и даже быстрый набросок художника. Поэтому такой портрет будет резко отличаться от рисованного портрета и создавать новое впечатление от об'екта. Кроме того, в таком портрете будет отсутствовать невольная скованность человека, обусловливающаяся столь ужасным: «Спокойно—снимаю!» И как бы ни отводил фотограф глаз от об'ектива—нарочитость останется налицо. Только моментальная с'емка снимает этот налет мертвенности, приостановки пульсации жизни и может дать подлинно живые лица. Тогда портрет не будет «карточкой», а приобретет ценность картины. И вообще, пользуясь моментальностью с'емки, художник-фотограф поймает такие моменты,—например, в движении человека или в процессах труда,—которые ускользают у нас благодаря непрерывности движения, и даст новый показ, новые ощущения старых, уже много раз изображавшихся явлений.

Другой путь создания фото-картины — инсценировка, путь очень трудный, требующий глубокого знания жизни. Здесь фотограф уже не берет жизни такою, какая она есть, а как бы имитирует ее согласно своему замыслу. Тут много разных особенностей, которые нужно учесть фотографу, чтобы получить действительно жизненное изображение. Тут много зависит и от тех лиц, с которыми строит свою картину фотограф, т.-е. от тех, кто «играет» для него, и также и от окружающей обстановки, и от общего ритма движений, взятых в сюжете. Этот путь труден тем, что легко впасть в банальность, в фальшивость—по недостаточному знанию жизни и ее свойств. Но с другой стороны этим путем фотограф избегает случайности и может дать сильные произведения, продиктованные творческой волей художника. Мы знаем, какой силы и остроты ощущений до-

стигает «игра» в театре или кино, хотя это и не подлинная жизнь. Работа в направлении режиссуры ставит перед фотографом более глубокое изучение жизни даже в ее мелочах—ему придется наблюдать и запоминать: как люди ходят, садятся, едят и т. д. Ему придется вникнуть в психику человека, его переживаний и разобраться в тонких нюансах человеческих отношений. Такое проникновение в жизнь и изучение ее безусловно обогатит фотографа и даст ему возможность создать крупные художественные произведения.

В обоих этих подходах к картине фотографу—быть может, больше чем художнику—придется столкнуться с сюжетом. Художник иногда может делать картину почти без сюжета или беря сюжетом какую-либо изобразительную проблему, но для фотографа в силу специфичности его техники изображения этого недостаточно. Собственно и у художника разработка только какой-либо изобразительной проблемы, в течение нескольких десятков лет бывшей единственным сюжетом импрессионистов, не создала картин в полном значении этого слова, а сделала ряд интереснейших и сильных образцов живописной культуры. Сюжет в картине играет известную роль, от которой уйти нельзя, если художник не хочет оторваться от жизни. А для фотографа бессюжетность—дело почти невозможное. Для него «типаж» не безразличен уже благодаря свойству его изобразительных средств. И потому выбор сюжета, подбор типажа в большой степени обусловят ценность фото-картины. И над этой задачей фотографу тоже придется немало подумать, немало поискать. Но эти искания неизбежны в искусстве. Сейчас много говорят о новых сюжетах—о сюжетах революционных, актуальных для современности. Фотограф-художник—больше чем кто-либо—не может пройти мимо этих сюжетов, а должен выявить так, как он понимает их в окружающей его действительности. В картинах революционных сюжетов, во множестве трактуемых сейчас художниками-живописцами, чувствуются иногда фальшь и какая-то примитивность понимания действительных событий жизни. Чувствуется, что художник сам этого не пережил, а выдумал—и очень часто на-заказ, и что художник сам не революционер, а обыватель. Многие такие картины не стóят одного фото-репортажного снимка, передающего действительность. Есть очень известная фотография, изображающая стрельбу по демонстрации в июльские дни 1917 года в Ленинграде; она вызывает массу ощущений своею подлинностью. Силе ощущений способствует получившееся, повидимому случайно, искажение перспективы улицы: дома как бы расползаются на снимке перед ужасом события, как бы подчеркивают эту ужасную массовую бойню, вызывая резкое чувство протеста. В фото-репортаже есть несколько таких незабываемых снимков. В своих потугах вызвать чувство революционности художники-живописцы черпают сюжеты главным образом из прошлого, что для фотографии невозможно,—разве только массовой инсценировкой, как в кино. Организовать все это не под силу никакому фотографу, да и нужно ли? Перед фотографом-художником масса сюжетов его дней, в которых он может с таким же успехом выявить революционность в обыденной окружающей его жизни. Пусть эти сюжеты не будут так богаты пафосом, как в эпоху борьбы, но зато они богаты той простотой, в которой кроется внутренняя и не изжитая борьба—далеко не всем видимая. Острый глаз фотографа выявит ее. Присмотревшись к жизни, фотограф—возможно, скорее чем художник—подметит светлые и тем-

ные стороны нашей жизни и покажет их всем, кто еще не видит или не хочет замечать, ища только героическое. Скорее найдет он это потому, что он—«любитель» своего искусства, он—не профессионал, работающий на-заказ, потому, что он живет общей жизнью и работает в каком-нибудь производстве, т.-е. кормится не искусством, а тем же трудом, что и большинство рабочих людей. Ему легче это сделать потому, что он вместе с другими непосредственно в жизни чувствует радости труда и быта. Рабочий фотограф-художник может все это показать сильно и остро, так как он не оторвался от жизни, не ушел в особую касту «жрецов» искусства, по существу дела—кабинетных работников, каким является всякий художник, который только и делает, что пишет одну картину за другой, а жизнь только наблюдает, а не участвует в ней. Фотограф-любитель, в полном и истинном значении этого слова, бесконечно любящий свое искусство, скорее и тоньше покажет нам хорошее и плохое в быте, сильнее покажет и сумеет дать почувствовать действительную революционность в окружающей жизни. Быть может, в мелочах жизни он отыщет такие положительные моменты, которые противопоставит тому мещанству, от которого далеко не свободен наш быт. Показывая омерзительность пьянства, он сумеет показать примеры сознательного отказа от алкоголя и других «радостей» жизни у человека,—конечно, не в виде грубой агитки—тогда это не дойдет до зрителя,—а в виде художественного произведения, способного заразить людей примером. И это вполне будет революционной темой: так было,—так не должно быть. Новыми сюжетами можно считать произведения на тему труда. Изобразить труд—труд разумный, рационализированный, дать почувствовать радость труда, вызвать творческие импульсы в человеке,—слишком мало у нас произведений на эту тему. Самые разнообразные сюжеты труда фотограф видит в жизни—и тем более, если он испытал трудовые ощущения, он должен передать их людям. Трудовых сюжетов—непочатый угол: в художественной фотографии труд почти не имеет отображения. Вооружившись знаниями изобразительной грамоты, лабораторно разрабатывая те или иные изобразительные проблемы и применяя их в своих фото-изображениях, фотограф достигнет тех результатов, о которых он теперь и не думает. Перед ним откроется широкое поле творческой деятельности. Созданные им фото-картины войдут в жизнь мощным фактором новой культуры.

Еще хочется сказать несколько слов о размере будущих фото-картин. Нужно полагать, что они не смогут уже быть такими маленькими, какими выставляются сейчас фотографические изображения, так как со стены они не будут смотреться. Современная фотография пока-что имеет что-то интимное, домашнее,—она еще не общественна, ее пока не могут рассматривать группой, коллективом—она слишком еще сера и бледна. Дело, конечно, не в размере, но все эти головки, портретики, кажутся слабыми, как бы вынутыми из альбома. Стена требует своих размеров, своей силы от изображения. Может быть, головы в портрете придется делать даже больше натуральной величины, смотря по тому, где они будут висеть. Большой размер заставит фотографа достаточно хорошо проработать и форму и об'ем головы, так как в большом размере обыкновенная проработка окажется тусклой и недостаточной. Большой размер заставит делать вещь четкой и ясной, так как недосказанность, смазанность выступят там заметно и придадут невыгодное впечатление изображению.

Но опять-таки, повторяем, дело не в величине изображения, а в правильном определении его силы для расстояния. Очевидно, нужно найти такие методы с'емки, такие методы оформления снимков, которые позволяли бы смотреть фото-снимок на стене. Последние фото-выставки достаточно ясно показали, как их трудно рассматривать издали—тем более, если они повешены высоко. Для них скорее подошел бы способ экспонирования на столах или витринах, а не на стене. Фотографы еще не поняли стены, и потому их снимки обладают пока только силой иллюстрации, которая рассматривается нами в журнале не дальше расстояния вытянутой руки. Стена настойчиво указывает на другой подход к фото-изображению. Условия восприятия должны быть учтены фотографом. Мы хорошо знаем, что нельзя станковую картину, рассчитанную на помещение, повесить на улице: она пропадет рядом с любым плакатом, как бы она хороша ни была. Плакат окажется сильнее, действеннее, чем картина, только потому, что он рассчитан на восприятие издали и среди уличного движения. Точно так же в каждой фотографии должно быть найдено соответственное оформление для каждого условия восприятия.

Значение фото-картины будет громадно в общей культурной жизни людей. Фото-картина не будет единственной, неповторимой, как картина живописца,—она будет доступна большинству людей. Фото-картина явится таким же фактором прогресса, дающим возможность об'единить большое количество людей, как это делают радио, кино и т. д. Фото-картина таким образом не будет носить музейного характера, не будет выставляться только в немногих местах, открытых для обозрения в известные часы, а будет находиться всюду в жизни: в клубах, в избах-читальнях, во всех общественных местах—без умаления качественности и ценности оригинала, т.-е. первого отпечатка. Фото-картина будет действительно демократическим искусством и новым этапом в развитии изобразительного искусства вообще.

Кроме того, значение фото-картины будет велико и для живописи. Она повлияет на живопись в том смысле, что художники тогда поймут, что уменье хорошо изображать на любые темы и сюжеты в действительности—не их задача, и что уменье прекрасно рисовать еще не делает человека художником, и—что самое главное—само изображение не есть цель, а только средство, через которое художник говорит, общается с людьми. Тогда художники станут искать новые пути, новые изобразительные знаки, чтобы с силой передать то, что они хотят сказать людям. Тогда пропадут иллюзорные, рабские натуралистические изображения, и искусство освободится от суррогатов искусства, сейчас засоряющих нашу жизнь.

Создание музеев «фотографической культуры», имеющих экспериментальный характер наподобие музеев живописной культуры в разных городах и селениях, может высоко поднять уровень фотографического мастерства и приблизить время расцвета фото-искусства. Эти музеи, будучи одинаковой ценности в центре и провинции, поскольку возможно получение многих оригиналов фото-снимков, явятся прекрасной базой для учебы широкого фото-любительства, которое сделает фотографию всенародным искусством.

Фотографы, с энергией, с энтузиазмом создавайте большое и демократическое искусство! Создавайте новый вид искусства, до которого не дошла еще фотография!

КРАТКИЙ СЛОВАРЬ

ИНОСТРАННЫХ СЛОВ, НАИБОЛЕЕ УПОТРЕБИТЕЛЬНЫХ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ, А ТАКЖЕ КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ ОБ УПОМИНАЕМЫХ В КНИГЕ ХУДОЖНИКАХ И ТЕЧЕНИЯХ В ИСКУССТВЕ

АБРИС (немецкое) — общее очертание предмета. У художника — набросок, линии контура. В фотографии, где никакой линии, как и в природе, не существует, абрис понимается как внешнее очертание предмета в смысле воображаемой линии вокруг него.

АНАЛИЗ (греческое) — разложение, разбор. Исследование путем разложения на составные части.

АСПЕКТ (латинское) — общий характер, вид предмета или понятия, в котором они воспринимаются в данное время.

БЛИК (немецкое) — ярко светящееся место или точка в изображении. Блик в натуре является местом средоточия лучей света на предмете, на его наиболее выпуклой или блестящей полированной поверхности.

БУТАФОРИЯ (итальянское) — поддельные предметы, сделанные из картона или папье-маше, обычно употребляемые на сцене в театре. Кроме того бутафория понимается как мишура, поддельная роскошь. В профессионально-портретной фотографии до сих пор еще употребляется бутафория из картона в виде колонок, лестниц с балюстрадой под серый камень и т. д.

ГАРМОНИЯ (греческое) — стройное и соразмерное согласование частей целого. Приятное сочетание цветов (красок) в живописи, звуков в музыке. Согласованность всех элементов в изображении.

ГОЛЛАНДСКАЯ ЖИВОПИСЬ (малые голландцы) — живопись XVII века, отображающая домашний и уличный быт Голландии: уголки рынков, пирушки, семейный уют мелкой буржуазии в типичных сценках внутри комнат, — она положила начало особому жанру, так называемому энтерьеру (interieur). Голландские художники этого периода, прозванные «малыми голландцами» (Терборх, Питер де Хох, Метсю и др.), с особой любовью изображали тихий быт современников со всеми мельчайшими подробностями в небольших по размеру вещах. Голландская живопись у нас хорошо представлена в Эрмитаже в Ленинграде.

ГРАДАЦИЯ (латинское) — постепенность, последовательность в переходе тонов (см.) из темных в светлые или наоборот.

ДИАПАЗОН (греческое) — в прямом смысле — предел, — звуковой об'ем голоса или инструмента; в переносном, по отношению к фотографии например, — сила и возможность развития роли фотоизображения в современном искусстве.

ДОГМА (греческое) — положение, считающееся непреложным и неподлежащим изменению. Догматический — основанный на догматах; принятый на веру без доказательств.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ СНИМОК (документ — латинское слово) — снимок, который подтверждает событие, явление, факт. Документальный снимок в отличие от художественного — об'ективен, сух и точен.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ ПЛОСКОСТЬ — плоскость из какого-либо материала, на которой сделано изображение. Это может быть холст, доска, стена, бумага, стекло и т. п. В фотографии изобразительной плоскостью нужно считать бумагу (или какой-нибудь другой материал, покрытый эмульсией) с позитивным отпечатком, хотя самое изображение и находится на негативе, а начало построения его было на матовом стекле аппарата.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ (элемент — немецкое слово с латинского) — существенные, основные части изображения: линия, пятно, тон и т. д. Каждое изображение содержит в себе то или иное количество элементов, образующих его.

ИМИТАЦИЯ (латинское) — подражание, подделка. Имитировать — подражать.

ИМПРЕССИОНИЗМ (французское) — направление в искусстве, задавшееся целью передачи впечатлений и быстро проходящих настроений. Импрессионисты в живописи провозгласили, что цвет есть впечатление, а не неизменное свойство предметов, как об этом учили академики всех стран. Больше того, они установили зависимость цвета от света. Для них луч солнечного света стал не только фактором освещения, образующим светотень, но и спектром, имеющим все цвета радуги. Для них цвет предмета — это цвета солнечного спектра, какие он отражает. После почерневших картин старых мастеров с коричневыми тенями яркая живопись импрессионистов с их синими тенями и разложением цветов вызвала целую бурю протеста со стороны публики, об'явившей новых художников бунтарями, обвиняя их в отступлении от правды. А между тем импрессионисты были бесконечно ближе к правдивой передаче природы, чем старые мастера, писавшие ее в своих полутемных мастерских не непосредственно с натуры, а по наблюдению; они были правы и с научной точки зрения, как это подтвердили изыскания в области света ученых физиков Гельмгольца и Шеврейля. В живописи импрессионистов, как выразился один из основоположников этого течения Эдуард Манэ, главным действующим лицом стал свет. Импрессионизм имел громадное значение на все последующее развитие мировой живописи.

ИНСЦЕНИРОВКА (немецкое с латинского) — инсценировать — поставить какую-либо сценку, действие. Фотографы часто прибегают к такому роду «сочинения» сюжетов для своих снимков. В фоторепортаже инсценировка будет подделкой действительной жизни, даже если бы и не приходилось прибегать к изменению наружности снимающихся, так как утрачивается подлинный темп и ритм жизненных движений людей.

КАНОН (греческое) — правило, норма. В изобразительном искусстве существует несколько канонов (главным образом, принятых в академической школе), — например, канон пропорции (см.) человеческого тела, в котором за норму берется величина лица, укладывающаяся во всей фигуре семь с половиной или восемь раз. Существовал канон композиции, в котором предлагалось располагать фигуры в определенном порядке и позах, — например, в старой русской иконописи, бывшей исключительно каноничной.

КАРЬЕР — французский художник XIX столетия. Отличительные черты его живописи — расплывчатость контуров и необычайная мягкость тона. Персонажи его картин как бы закрыты флером, дымкой, — нет ничего резкого, острого. В фотографии его работы отчасти напоминает с'емка моноклем.

КОМПОЗИЦИЯ (латинское) — расположение предметов в картине согласно требованиям художественности. Композиция есть организация изобразительной плоскости (снимка) согласно какой-либо идее, передаваемой художественным произведением. Композиция бывает линейная, тональная и цветовая.

КОНСТРУКЦИЯ (латинское) — строение, устройство предмета.

КОНТРАСТ (французское) — резкая противоположность. Например, белое и черное — полный контраст между собой. В изобразительном искусстве употребляются контрасты света и тени (яркий свет, густая тень); контрасты тона (светлое на темном, темное рядом со светлым); контрасты форм и об'емов (круглые тела рядом с плоскими и угловатыми); контрасты цвета (желтые рядом с синими, красные с зелеными и т. д.). Закон контрастов — закон сильного, резкого противоположения одного другому.

КОНТУР (французское) — линия, передающая внешние очертания предмета. Первоначальный набросок карандашом или углем.

КОРО — французский художник первой половины XIX столетия, представитель так называемой «барбизонской» школы. Пейзажист, создавший удивительный по своей воздушности и серебристой гамме ряд произведений. Картины Коро у нас имеются в Эрмитаже в Ленинграде и в Музее Изящных Искусств в Москве.

КУБИЗМ (латинское) — направление в современной живописи, в котором элементы куба и простейших геометрических тел кладутся в основу построения изображения. Кубизм стремится прежде всего показать об'емность предметов и не так, как они выглядят в случайном освещении и с какой-либо одной точки зрения, а в сущности их форм и об'емов, наблюдаемых с различных точек зрения. Живопись кубистов — построение об'емов с помощью упрощенных форм. Произведения кубистов у нас имеются в Музее Новой Западной Живописи в Москве.

«МИР ИСКУССТВ» — общество русских художников начала XX века, создавшее особое направление в живописи. По большей части они писали не из современной им жизни, а черпали свои сюжеты из прошлого, увлекаясь его красивой внешностью (придворный и помещичий быт XVIII века). Они мечтательно оглядывались в прошлое, поэтизировали его и воскрешали в своей живописи. Яркие представители его: Борисов-Мусатов — изображал грустные, нежные сцены из помещичьего быта; Бенуа — блестящие сцены времен Людовика XIV; в произведениях Сомова, Лансере и других «мироискусников» — все те же сюжеты романтики прошлого. У Кустодиева — узорный быт старого купечества.

МОДЕЛИРОВКА ФОРМ (итальянское с немецкого) — моделировать значит изготовлять модель чего-нибудь. В изобразительном искусстве моделировать форму значит тщательно ее прорабатывать.

НАТУРА (латинское) — природа. Предметы, люди, которых изображает художник. Натурщик — человек, позирующий художнику, фотографу.

НАТЮР-МОРТ (французское) — слово это составлено из двух слов: «натюр» — натура и «морт» — мертвый, и означает мертвая природа (неодушевленные предметы), в отличие от живой натуры (человек, животное). По большей части натюр-морты в изобразительном искусстве — какие-либо предметы обихода. Слово это появилось в искусстве сравнительно недавно, так как мертвая натура долго не была самостоятельным сюжетом изображения (разве за редкими исключениями у старых мастеров живописи, — например, в работах Снейдерса и некоторых других). Только со времени импрессионистов (60-е годы прошлого столетия) натюр-морт получил все права гражданства. Теперь натюр-морт проник в фотографию и является наиболее удобным сюжетом при лабораторной разработке какой-либо изобразительной проблемы.

ОБ'ЕКТ (латинское) — предмет изучения, рассматривания. Всякий изображаемый предмет (натура) есть для художника и фотографа об'ект.

ОФОРТ (французское) — способ гравирования, состоящий в том, что рисунок выцарапывается на металлической доске, покрытой особым лаком, и затем вытравляется смесью азотной и соляной кислот — «крепкой водкой» («eau forte»). Протравленные штрихи набиваются краской и рисунок печатается на ручном станке. Способ этот относится к глубокой печати. На этом принципе основана печать «меццо-тинто» (тифдрук, глубокая печать).

ПАСТЕЛЬ (немецкое, французское с итальянского) — цветные мягкие карандаши на клее (гумми-арабике). Этим же словом называют и художественное произведение, исполненное пастельными карандашами.

ПЕРСПЕКТИВА (латинское) — оптическое явление, когда предметы, по мере удаления от нас, кажутся уменьшающимися и изменяющими тональность своей окраски. Это свойство нашего глаза видеть так предметы при изображении их в картине разработано в определенные правила — законы перспективы.

Главным свойством перспективы является стремление линий, идущих вглубь (и перпендикулярных изобразительной плоскости), сходиться в одной точке — в главной точке схода, а линий, стоящих под углом в 45 градусов к изобразительной плоскости, — сходиться в так называемых точках отдаления, расположенных по обе стороны главной точки схода. Законы перспективы охватывают построение не только прямолинейных тел, а также построение теней, отражений в зеркале, воде и т. д. Перспективы делятся на два основных вида — перспективу линейную и перспективу воздушную (или тональную). Кроме того существуют и другие виды перспективы — театральная, рельефная (для скульптуры); измерительная перспектива в аэрофотографии и др. Для фотографии наибольший интерес представляют линейная и воздушная перспективы.

ПРОБЛЕМА (латинское с греческого) — научный вопрос, разрешение которого затруднительно. Загадка, задача в искусстве, требующая ответа, нуждающаяся в разрешении. В изобразительном искусстве есть много проблем: проблема формы, пространства, тона, композиции, движения и т. д. В фотографии эти проблемы только еще намечаются. Кино, сделавшее такие большие успехи со стороны техники, до сих пор тоже почти не разрабатывает этих проблем — формы, тона, об'ема и т. п. Нет сцен, построенных на об'емах или на напряженности форм, а есть просто фиксация драматических моментов без разрешения их с изобразительной стороны. Все эти изобразительные проблемы неизбежно стоят перед фотографией и кино. Каждый снимок есть попытка разрешения изобразительных проблем.

ПРОПОРЦИЯ (латинское) — соразмерность, соотношение частей. В человеческой фигуре — соотношение частей тела между собой. Нахождение соответствия частей в снимке, — например, фона к фигуре или неба к земле, — будет установкой пропорции изображения и в то же время — разрешением первой композиционной задачи.

РАКУРС (французское) — изображение предметов в перспективном виде. В фотографии ракурсы приобретают преувеличенный, подчеркнутый перспективный вид благодаря свойству об'ектива — сильно увеличивать первый план и уменьшать задний особенно в широкоугольниках, если с'емка происходит близко к предмету.

РЕМБРАНДТ — знаменитый голландский художник (1606—1669). Характерная особенность его живописи — светотень. Свет в его картинах играет доминирующую роль. Пишет ли он портрет, группу лиц или библейскую сцену, всегда у него игра света и тени. Великий мастер освещения, он в самых скромных сюжетах достигает поразительных эффектов. Его освещение получило имя нарицательное — рембрандтовское освещение, которое пыталась заимствовать и фотография в своих подражаниях живописи.

РЕПРОДУКЦИЯ (латинское) — воспроизведение изображения (картины или снимка) какими-либо способами печати — литографией, цинкографией, меццо-тинто и другими.

РЕФЛЕКС (латинское) — отражение лучей. В изображениях рефлексом называют слабые блики и освещенные участки в теневой части предмета. Лучи света, отражаясь от какого-либо светлого фона или экрана, частично освещают теневые места предмета и образуют рефлекс. В фотографии рефлекс часто называют подсветом, так как там рефлекс получают путем освещения теней источником света слабой силы, а не отраженными лучами. Слабый рефлекс в снимке почти незаметен, и подсвет, вернее — искусственный рефлекс, дает возможность разбить густоту тени, выразительнее показать форму предмета и обогатить шкалу тонов (см.).

РИТМ (греческое) — правильное чередование отдельных моментов в явлениях или процессах. В изобразительном искусстве ритм усматривается в распределении линий, пятен, цветов (красок) в картине. Например, «ритмично» изображение уходящего вдаль ряда телеграфных столбов.

СИЛУЭТ (французское) — изображение предмета внешними очертаниями (контуром), развитым внутри темным тоном, без каких-либо деталей. Тень предмета на светлой стене образует силуэт. В фотографии, когда предмет снимают против света, детали пропадают, и он смотрится темным силуэтом.

СИММЕТРИЯ (греческое) — особое расположение частей в предмете — одинаковое в отношении середины. В симметричном предмете левая его сторона точно соответствует правой, как отражение в зеркале (например, расположение на человеческом теле рук, ног, глаз, ушей). Отсутствие или нарушение симметрии называется а с и м м е т р и е й. В изображениях иногда применяется симметричное построение композиции, когда предметы располагаются в одинаковом количестве и расстоянии от середины изображения.

СИНТЕЗ (латинское с греческого) — слияние отдельных, разобщенных предметов или понятий, — иногда противоположных друг другу, — в общее, связное целое. Синтетическое искусство — искусство обобщающее.

ТЕМПЕРА (итальянское) — живопись красками, смешанными с яичным желтком и клеем. Темпера — нечто среднее между масляными красками и акварелью: она имеет густоту масляных красок и в то же время — матовость акварели.

ТИП (греческое) — человек с характерными чертами лица, присущими какой-либо определенной группе людей, связанных профессией, расой и т. п. Отсюда производное слово т и п а ж — в картине, в снимке; собирательное лицо, характерные черты которого охвачены и переданы художником или фотографом в образе своего героя.

ТОН (французское, немецкое с латинского) — показатель яркости, силы цвета. Если красный, синий, желтый говорят о качестве цвета, то силу этого качества цвета определяет, уточняет тон. Красный может быть и темного и светлого тона; это значит большей или меньшей силы. В фотографии, при общей одноцветности, тон является одним из важнейших факторов изображения.

ФАКТУРА (латинское) — поверхность, отделка предмета, гладкость или шероховатость его. В изобразительном искусстве — обработка художником поверхности картины. Обработка поверхности картины весьма разнообразна, — разнообразна и фактура. Пишут и густо и жидко, а в новом искусстве даже присыпают опилками, мелом, наклеивают газеты, обои и т. д. В фактуре видна манера нанесения краски и в известной степени сказывается характер художника. Это фактура, так сказать, зрительно-осязательная: ее можно ощутить руками; но есть и другого рода фактура в изображении — зрительная, например, в графике,—когда линиями, точками, штрихами подражают действительной фактуре предметов или находят для ее передачи какой-либо изобразительный знак. Фактура дерева, например, передается в таком же расположении жилок и сучков, как и на доске. Для фотографии интересен этот род фактуры, передающий материальную фактуру вещей.

ФОРМА (латинское) — наружный вид предмета. В изобразительном искусстве формой, собственно, называют передачу формы предмета, т.-е. выпуклостей и вогнутостей на поверхности предмета путем различных градаций (см.) тонов. В прямом смысле формой художественного произведения нужно считать его внешнюю сторону — «как» сделано (приемы, методы внешнего исполнения изображения). Близко к этому понятию стоит производное от него слово — о ф о р м л е н и е (например, конструктивное оформление).

ФОРМАТ (немецкое слово с латинского) — размер какой-либо изобразительной плоскости, в фотографии—снимка. Размер формата бывает разный, а сам формат— различного вида, поэтому добавляют: м а л ы й или б о л ь ш о й формат, а также — о в а л ь н ы й, к в а д р а т н ы й или п р я м о у г о л ь н ы й.

ФОТОГЕНИЧНЫЙ (греческий) — обладающий внешностью, хорошо передаваемой в фотографии. Как известно, не всякое лицо в фотографии выходит одинаково удачным; так, например, человек с голубыми глазами и светлыми льняными волосами получается невыразительным, однотонным, — тем более, если съемка делается без светофильтра: он «не фотогеничен».

ШКАЛА ТОНОВ (немецкое, итальянское, латинское) — по-латыни «skala» значит «лестница». Фотографическое изображение содержит тона различной силы — от самых темных до самых светлых; если представить себе их расположенными в ряд, в порядке постепенности, то получится «шкала». Шкала может быть короткой (когда тонов немного и переход их от одного к другому довольно резок) или длинной (когда переход более постепенен и тонов поэтому больше). Длинную шкалу иногда называют богатой, короткую — бедной. О контрастном снимке без деталей можно сказать, что он обладает короткой шкалой.

ЭМОЦИОНАЛЬНОСТЬ (латинское) — эмоция — душевное волнение, движение чувств; вообще — чувство. Эмоциональность изображения — действие изображения на наши чувства, вызывающее известное волнение.

ЭСТЕТИЗМ (греческое) — стремление к красоте, к изящному. Эстетизм в изображении выражается главным образом во внешних приемах, в оформлении изображения, когда центр тяжести преувеличенно переносится на эту только сторону, а идейное содержание остается в стороне.

ИЛЛЮСТРАЦИИ к КНИГЕ

ИСПОЛНИЛИ СЛЕДУЮЩИЕ ФОТОГРАФЫ

Д. ДЕБАБОВ

стр. 26

Б. ИГНАТОВИЧ

стр. 66, 76, 77, 82, 87, 89, 90, 92, 99, 100

Е. НИКИФОРОВА

стр. 27, 37, 52, 58, 68, 69, 96

В. САВЕЛЬЕВ

стр. 28, 97

А. ТЕЛЕШЕВ

стр. 45, 81

В. УЛИТИН

стр. 30, 31, 35, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 48, 50, 51, 53, 54, 55, 60, 61, 62, 63, 72, 73, 74, 75, 78, 79

С. ФРИДЛЯНД

стр. 52, 70

Н. ЧЕРНЯЕВ

стр. 29

А. ШАЙХЕТ

стр. 24, 56, 88, 91, 93, 94, 95

Н. ШТЕРЦЕР

стр. 25

ОГЛАВЛЕНИЕ

Стр.

- ОТ РЕДАКЦИИ — 5
- ОТ АВТОРА — 7
- глава первая О СОВРЕМЕННОЙ ФОТОГРАФИИ — 9
- глава вторая ТОН — 19
- глава третья ОБ'ЕМ И ФОРМА — 33
- глава четвертая СВЕТ — 47
- глава пятая ПРОСТРАНСТВО — 67
- глава шестая КОМПОЗИЦИЯ — 83
- глава седьмая О ФОТО-КАРТИНЕ — 105
- КРАТКИЙ СЛОВАРЬ — 113

Полтора рубля.

ИЗДАНИЕ ЖУРНАЛА «СОВЕТСКОЕ ФОТО»